‘एकलव्य’

संगीताचे मानकरी



प्रकाशनक्रमांक

३४

ग. पां. परचुरे प्रकाशन-मंदिर, मुंबई ४

मूल्य अडीच रुपये

प्रकाशक :
ग. पां. परचुरे,
ग. पां. परचुरे-
प्रकाशन-मंदिर,
गोरेगांवकर चाळ क्र. २,
गिरगांव, मुंबई ४

आवृत्ति पहिली
१९४९

मुखपृष्ठ सजावट :
दीनानाथ दलाल

मुद्रक :
वि. पु. भागवत,
मौज प्रिंटिंग ब्यूरो,
खटाववाडी, मुंबई ४

अनुक्रम :

प्रस्तावना

१९३१ सालची गोष्ट. श्री. मो. ग. रांगणेकरांनीं ' वसुंधरा ' नांवाचें एक नवीन आणि नावीन्यपूर्ण साप्ताहिक काढलें होतें. माझा त्यांचा परिचय होतांच त्यांनीं मला माझ्या आवडत्या विषयावर लिहिण्यास सांगितलें. मीं श्री. हिराबाई बडोदेकरांवर लेख लिहून त्यांना दिला. त्यांनीं तो संपादकीय खात्रीनें प्रसिद्ध केला. हा लेख वाचतांच मुंबईंत त्या काळीं ' हा एकलव्य कोण ? ' म्हणून वाचक प्रशंसापर चौकशी व चर्चा करूं लागले. आम्हीहि ह्या चर्चा निरनिराळ्या ठिकाणीं ऐकत असूं. त्यांत भाग घेऊन मौज करीत असूं. यापुढील लेख मीं जास्त आत्म-विश्वासानें लिहिले, आणि रांगणेकरांनीं ते आकर्षकपणें छापले. १९३३ सालीं ' आजचे गायक ' ही लेखमाला पुस्तकरूपानें रांगणेकरांनींच प्रसिद्ध केली. आज दुसरी आवृत्ति काढण्यास माझे एक दुसरे स्नेही श्री. खुपरेकरशास्त्री हे कारणीभूत होत आहेत. त्यांच्या दुर्दम्य उत्साहामुळें ' आजच्या गायकांची ' ही सुधारल्यामुळें आपोआप वाढलेली ही दुसरी आवृत्ति निघत आहे. या आवृत्तींत माझा ' बालगंधर्व—नट-निर्माता ' हा निबंध मी मुद्दाम घालीत आहें.

दुर्दैवानें या लोकप्रिय गायकांपैकीं चार गायक—श्री. बापुराव पेंढारकर, मंजीखाँ, अबदुल करीमखाँ, दीनानाथ मंगेशकर—आज हयात नाहींत. तरी पण त्यांच्या ऐन जमान्यांत त्यांच्या कलेचें गुणवर्णन मीं केलें होतें, त्याबद्दल मला समाधान वाटत आहे.

ल्हानपणापासून चांगल्या चांगल्या गायनाच्या मैफली, नाट्यप्रयोग, जलसे, खाजगी मेहनती ऐकून गायनकलेबद्दल, गायकांबद्दल जे विचार माझ्या मनांत वारंवार घोळत, रसिक व तज्ज्ञ लोकांजवळ वादविवाद व चर्चा करून जो निष्कर्ष निघे, जो तत्त्वबोध होई, तो या लेखमालेंत सादर केला आहे. माझीं मतें यांतील सर्व गायक-गायिकांचीं उत्तम गाणीं, रंगलेल्या मैफली, जलसे, नाटकें ऐकून व पाहून झालेलीं आहेत. नुसत्या ग्रामोफोन रेकॉर्डस् ऐकून नव्हेत. ग्रामोफोन रेकॉर्डस्चीं मीं वारंवार उदाहरणें दिलीं आहेत तीं एवढ्याकरतांच कीं, त्या त्या

रेकॉर्डस्‌मध्यें मीं उल्लेखिलेले गुणदोष, गायकांचीं वैशिष्ट्यें तर दिसून येतातच, पण शिवाय तीं रेकॉर्डस् वाचकांस स्वतःला ऐकावयास मिळून त्यांनाहि आपली खात्री करून घेतां येते ! या रेकॉर्डस्‌च्या साहाय्यानें, व हल्लीं रेडियोमुळेंहि, गायकांचीं गाणींहि आपणास घरबसल्या ऐकावयास मिळतात, आणि त्यांतल्या त्यांत रेकॉर्डस्‌मधील तर पाहिजे तितक्या वेळां ऐकतां येतात ! या उदाहरणांमध्यें रेकॉर्डिंगचा दोष असलेल्या रेकॉर्डस्‌चीं उदाहरणें टाळलीं आहेत.

समाजामध्यें कोणत्याहि गायकाबद्दल समंजस व डोळस मत व्हावें, विवेचक बुद्धि वाढून अंधश्रद्धा, दुसऱ्याच्या मतांची री ओढण्याची भगतबुद्धि, नाहींशी व्हावी, हाच प्रमुख हेतु मनांत धरून त्यांच्या कलेचें निर्भीडपणें निःपक्षपाती विवेचन व परीक्षण मीं केलें आहे. कांहीं उतावीळ व उथळ मनोवृत्तींच्या लोकांना, एकादें गाणें ऐकल्यावर जे तात्कालिक परिणाम त्यांच्या मनावर होतात तेच अखेरचीं व पक्कीं मतें म्हणून सांगण्याची संवय असते. त्यांनाच ते चिकटून बसतात. एकादे वेळीं गायकाची तबियत लागत नाहीं, गाणें जमत नाहीं. त्यावेळीं त्याच्या गायकीचा खरा प्रकाश पडत नसतो. सवाई गंधर्वांच्या आवाजांतील दोषांमुळें, किंवा पुढें कै. मंजीखाँची रोजची मेहनत सुटल्यामुळें, त्यांची एखादी मैफल रंगत नसे असा अनुभव आहे; पण म्हणून लगेच उतावीळपणें हे गायक वाईट ठरविणें धाष्टर्याचें आहे. त्यांच्या अनेक रंगलेल्या मैफली ऐकल्यानंतर विचारपूर्वक बनेल तें खरें मत ! कांहीं लोकांचा एकच कोणी आवडता गायक असतो. त्याच्यापुढें त्यांना दुसरे चांगले चांगले गायकहि कःपदार्थ वाटतात. कांहीं लोक मीं असे पाहिले आहेत कीं, ज्या गाणारांचा ' चलतीचा जमाना ' असेल त्यांचीच सारखी ते स्तुति करतात. ते जें गातील तें प्रमाण मानून त्याची सारखी नक्कल करतात. असेच आमचे एक गाणारे मित्र श्री. व्यासांची अडाण्यांतील ' येरी मोहे ' हें रेकॉर्ड ऐकून इतके खूष झाले कीं, त्यांनीं त्या पहिल्या उत्साहाच्या भरांत मास्तर कृष्णराव यांची ' मुंदरी मोरी काहे को ' ही अडाण्याची रेकॉर्ड अगदीं वाईट ठरविली; व ' मास्तरांना व्यासांनीं मारून टाकलें ! ' असे उद्गार काढले. मीं नंतर लगेच ' मुंदरी मोरी ' मुद्दाम लावली. तेव्हां लगेच आमच्या मित्रवर्यांचें मत डळमळूं लागलें. अखेरीस त्यांनीं आपले शब्द परत घेतले. दुसरे कांहीं असे असतात कीं, संगीतावरील एक दोन पुस्तकें वाचून, नुसती तात्त्विक माहिती मिळवून, स्वरज्ञानाच्या अभावींहि आपणास संगीतांतील अगदीं दर्दी समजतात; व ख्यालाखेरीज इतर सर्व गाणें हलक्या दर्जाचें समजतात. असल्या एकांगी, पढिक व

अरसिक दुराग्रह्यांचीं मतें, सुंदराबाईची एकच ठुंबरी ऐकून, हिराबाईचें ' राधे-कृष्ण बोल ' हें भजन ऐकून किंवा मंजीखॉंचें ' ऐकव तव मधु बोल ' हें भावगीत ऐकून " या संगीताची लज्जत कांहीं औरच आहे बुवा !" या विचारसरणीकडे झुकूं लागलेलीं मीं पाहिलीं आहेत. त्याच्या उलट " आम्हाला शास्त्रबिस्त्र कांहीं माहीत नाहीं. पण संगीत ही कला आहे; तिचा बुद्धीपेक्षां अंतःकरणाशीं, भावनांशीं जास्त संबंध आहे, हें आम्हाला समजतें. आमचें मन ज्यांत रमतें, ज्यानें आमच्या चित्तवृत्ति तल्लीन होऊन अंतःकरण भरून येतें, तेंच खरें संगीत !" अशी संगीताची खरीखुरी टोकताळ्याची व्याख्या करणारे साधेभोळे लोकच मी खरे रसिक व जास्त प्रामाणिक आहेत असें समजतों, व मला तेच जास्त पसंत आहेत. आमच्या संगीताच्या इतिहासांत ध्रुपदगायकीमध्यें, रसदृष्ट्या रूढ असलेल्या चार बानींचा केलेला स्पष्ट उल्लेख पाहिला, चिजांचा अर्थ आणि त्यांतील भावना व रस तपासला, तर वरील मतालाच पुष्टि मिळते. " ख्यालगायन म्हणजे बुद्धिप्रधान गायन, स्वरविलासपूर्ण गायन; तेथें शब्दांची, रसाची, भावनेची अपेक्षा मुळींच नसते " अशा मुळांतच चुकीच्या, एकेरी व दिशाभूल करणाऱ्या विचारसरणीला आणि मताला त्या इतिहासांत आधार नाहीं. शिवाय कलेच्या व्याख्येंतहि तसा आधार नाहीं. संगीत हें प्रथम कला आहे. टॉलस्टॉयनं उत्तम कलेची व्याख्या अशी केली आहे कीं, जी कला कलावंतानें अनुभवलेल्या भावना दुसऱ्या व्यक्तीमध्यें तुल्य भावना निर्माण करून त्याला त्या अनुभवावयास लावते तीच उत्तम कला. " संगीत कला म्हणजे भावनांचा विलास; इतकेंच नव्हे, तर बाह्य साधनाचें साहाय्य न घेतां, इतरांमधील भावना जागृत करण्याचें कार्य संगीताइतकें दुसऱ्या कलांना साधत नाहीं......भावनेला न विसरणारा गायक अर्थात् अधिक लोकप्रिय ठरतो. गोहरजानच्या असामान्य लोकप्रियतेचें हें एक प्रमुख कारण होतें कीं, त्यांनीं भावनेला आपल्या गायनापासून कधींच दूर लोटलें नाहीं. " असें गोविंदराव टेंबे ' रत्नाकरा ' मधील आपल्या ' गायिका गोहरजान ' या लेखांत लिहितात. (वरील उताऱ्यांतील तिरपा ठसा माझा आहे.) हेतुशिवाय कोणचीहि कला व्यर्थ आहे. ध्येयाशिवाय कला फुकट आहे. Art is not an end in itself. कलेची ही दृष्टि ठेवूनच गायकांच्या गायनाचें परीक्षण मीं केलें आहे. वाचकांस वरील व्याख्या पटत असल्यास त्यांनीं आपल्या आवडत्या गायकांस ही कसोटी लावून पहावी. तिला उतरतील ते खरे कलावंत गायक; बाकीचे नुसतेच गायक. ख्यालगायकीनें स्वरांची, गळ्याची व तालाची तयारी होते. परंतु गेय रागहि भावनापरिपोषक असूं शकतात, नैसर्गिक रंजन

व भावनाविलास हें स्वरांचें दुहेरी कार्य आहे, हें जोंपर्यंत आमच्या गायकांस व वरील एककल्ली विचारांच्या श्रोत्यांस पटत नाहीं, तोंपर्यंत गवयी गाणें म्हणजे बुद्धीची व गळ्याची शुष्क कसरत आहे, असें मी म्हणेन.

कांहीं श्रोत्यांना तानबाजीचें गाणें फार प्रिय असतें. विशेषतः नवशिक्या गाणाऱ्यांना ! या तानेमुळें रागहानि, स्वरसौंदर्यहानि होत असली, तरी त्यांना ती खपते. " काय तयार गळा फिरतो आहे ! " असे उद्गार आपणास ऐकूं येतात. " अहो, पण राग बिघडला. " " जाऊं द्या हो ! गळा काय अचाट अन् सहज फिरतो ! " असे मह्शूर संगीत जाणणारांचेसुद्धां उद्गार मीं ऐकले आहेत. " सौंदर्यहानीचा दोष पतकरूनहि ख्यालगायकींच्या इतर अंगांची त्या मेहनत करतात, हें काय थोडें आहे ?" असे मीं जाणत्या व संगीतांतील दर्दी म्हणून गणल्या गेलेल्यांच्या मुलाखतींतील उद्गार वाचले आहेत. तान ही संगीतांतील एक अलंकार आहे; आणि तिचा उपयोग चमत्कृति, रसपरिपोष याकरतां योग्य प्रमाणांत करावयाचा असतो. तानेचा अयोग्य व भरमसाट उपयोग महाराष्ट्रांतील नामवंत गायक, नट व गायिका करीत आहेत, ही खेदाची गोष्ट आहे. जणुं काय तान म्हणजेच सर्व कांहीं संगीत असें त्यांना वाटतें. रंगभूमीवरील नटांनीं तर या बाबतींत धरबंदच सोडला होता व आहे. स्त्रीभूमिका करीत असतांना पडजीभ दिसेपर्यंत तोंड उघडून, सर्वांत लांब व पल्लेदार तानांचीं भेंडोळीं जो नट सोडील त्याला गंधर्व, सवाई गंधर्व, नटसम्राट्, कोकिळ म्हणण्यापर्यंत प्रेक्षकहि उल्लू झाले होते. एकाच भावनापूर्ण आलापानें अशा अफाट तानांचा परिणाम धुवून गेलेला मीं पाहिला आहे. " गोहरजानचें रसपूर्ण व भावनापूर्ण गाणें ऐकल्यावर आमची तानबाजी फुकट आहे " असे सार्थ उद्गार मुंबईतील जुन्या पिढींतील श्री. अंजनीबाईसारख्या नामवंत गायिकेनें माझ्यादेखत एकदां काढले होते. हे उद्गार या नटसम्राटांनीं, कलानिधींनीं व चूडामणींनीं मनन करण्यासारखे आहेत; त्याप्रमाणेंच महाराष्ट्रांतील विदुषी म्हणून गणल्या गेलेल्या गायिका व त्यांचे स्तुतिपाठक यांनींहि !

विलंबित लयीपासून द्रुत लयीपर्यंत मींडघसीटस्वरालापतानयुक्त गायन श्रोत्यानें शांतपणें ऐकून रसग्रहण करावयाचें असतें. खरा कसबी गायक या सर्वांगांमध्यें सारखेंच कौशल्य दाखवीत असतो. खरा विद्वान् कलावंत या सर्वांगांमध्यें परिपूर्ण असून रागप्रकृति शुद्ध ठेवीत असतो, हेंहि श्रोत्यानें पहावयाचें असतें. उगीच एकानें ' वहावा ' म्हटलें कीं, आपणहि कांहीं न समजतां ' वहावा ' देणें म्हणजे आंधळेपणा आहे. त्यानें कां ' वहावा ' दिली याचा शोध घेतला पाहिजे. तरच

आपली गाणें समजण्याची शक्ति वाढते. नाहीं तर आंधळेपणाची, परप्रत्ययनेय बुद्धीची वाढ होते. 'वाहवा' देणारा कितीहि 'मोठा' किंवा 'जाणता' म्हणून गणला गेलेला असला, तरी त्याच्या मताची चिकित्सा करण्याची संवय लावून घेतल्याशिवाय खरेंखोटें कसें कळणार आणि जाणते श्रोते तरी निर्माण केव्हां होणार ? जाणत्या श्रोत्यांमुळेंच खऱ्या कलेची वाढ होते. परप्रत्ययनेय बुद्धीच्या श्रोत्यांमुळें खरे कलावंत मागें पडून कांहीं खास 'आवडते' तेवढेच 'विद्वान्' व कसबी म्हणून गाजले जातात. हा अन्यायकारक प्रकार बंद पडला पाहिजे, एवढ्याच हेतूनें हें स्पष्टपणें विस्तारानें सांगितलें आहे.

या पुस्तकाची ही दुसरी आवृत्ति काढीत असतांना माझ्या अनेक स्नेह्यांनीं मला महत्त्वाच्या सूचना करून साहाय्य केल्याबद्दल त्यांचे मनःपूर्वक आभार मानतों.

पुणें,
२१, ऑक्टोबर १९४९ —एकलव्य

सौ. हिराबाई बडोदेकर

आपल्या मोहक व मधुर गायनानें हिराबाईनीं अखिल महाराष्ट्रालाच काय पण हिंदुस्थानालासुद्धां आपलेंसें करून टाकलें आहे. हिराबाई म्हटलें कीं, 'राधेकृष्ण बोल' या भजनाची तत्काळ आठवण होते. सुंदराबाईप्रमाणें आपल्या जलशामध्यें वारंवार गाऊन त्या भजनाची लोकप्रियता महाराष्ट्रांत त्यांनींच वाढविली.

निसर्गामध्यें वैचित्र्य आहे, तसेंच वैशिष्ट्यहि आहे. कोकिळेचा आवाज गोड आहे; बुलबुल पक्ष्याचाहि आवाज गोड आहे. दोघांच्या गोडींत फरक आहे. या फरकामुळेंच वैशिष्ट्य प्राप्त होतें. गायकांच्या बाबतींत आपणांस हेंच दिसून येईल. निरनिराळ्या गायकांच्या गळ्यांतून आपण पुष्कळदां तीच चीज, तेंच पद ऐकतों. परंतु प्रत्येकाच्या आवाजांत म्हणजे त्याच्या जातींत व गोडव्यांत फरक असल्यामुळें त्यांत वैचित्र्य वाटतें. हिराबाईच्या निसर्गतःच मधुर आवाजाची हीच गोष्ट आहे. त्यावर ख्याल गायकीचा संस्कार झाल्यामुळें त्याला पीळ, वजन, भरीवपणा व मेहनतीची गोलाई प्राप्त झाली आहे. काव्यमय भाषेंत बोलायचें झाल्यास हिराबाईच्या नैसर्गिक आवाजाचें साम्य वसंतऋतूमधील शांतिदायक चंद्रिकेशीं आहे. विशेषतः, त्यांचीं भजनें ऐकतांना हा परिणाम होतो. म्हणूनच कै. रामकृष्णबुवा वझे यांनीं, "हिराबाईच्या गाण्यामुळें आजारी माणसालासुद्धां बरें वाटेल" असे सार्थ उद्गार एका प्रसंगीं काढले होते. असा त्यांच्या आवाजाचा परिणाम आहे. हा आवाज ख्यालाच्या गायकीस जितका योग्य आहे, तितकाच तो ललितसंगीतास व नाट्यसंगीतासहि आहे. नाट्य व ललितसंगीतास विशेषत्वानें आवाजाची गोडी व लवचिकपणा आवश्यक असतो. हे दोनहि गुण हिराबाईच्या आवाजांत असल्यामुळें त्यांची गायनाची बैठक जशी रंगते, तसेंच त्या करीत असलेलें नाटकहि त्यांच्या या मधुर व लवचिक आवाजामुळें फारच थोड्या अवकाशांत रंगतें. याचा अनुभव 'सौभद्र' नाटकांतील सुभद्रेचें पहिलेंच पद 'प्रियकर माझे भ्राते' हिराबाईच्या गळ्यांतून ज्यांनीं ऐकलें असेल त्यांनाच

आला असेल. त्यांनीं हें पद सुरू केल्याबरोबर त्या आर्त स्वरामुळें सुभद्रेविषयीं श्रोत्यांमध्यें एकदम सहानुभूति निर्माण होई. हें पद त्या फारच थोडा वेळ गात असत. परंतु त्यांच्या कंठांतून करुणरसपूर्ण स्वरांची उपज होत असतांना ज्यांच्या अंतःकरणाला पाझर फुटला नाहीं, ते मुक्त अथवा पशु समजावेत. त्यांच्या स्वरांत विलक्षण लोंच आहे. वरील पद म्हणत असतांना, त्यांचे स्वर लोंचदार लागत असल्यामुळें रसनिष्पत्ति होत असे. त्यांच्या आवाजाची उंची खूप आहे. ‘ पांडु नृपति ’ हें पद गातांना तारसप्तकांतील पंचमापर्यंत त्या सहज जाऊन येतात; इतकेंच काय, पण ‘ तोसे नाहीं बोलूं रे ’ ही ठुंबरी गातांना तर त्या धैवता-पर्यंतहि सहज जाऊन येतात.

कोणत्याहि विद्येच्या प्राप्तीस आवश्यक असलेली बुद्धीची ग्रहणशक्ति हिराबाई-मध्यें विशेष तीव्रतेनें वास करीत आहे. अतिशय अवघड तान, हरकत किंवा चीज एकदोनदां ऐकली कीं, त्यांना ती गळ्यांतून सहज काढतां येते. त्यांचे गुरु खांसाहेब वहिदखां त्यांच्या या गुणावर इतके लुब्ध होते कीं, जी तयारी करायला विद्यार्थ्याला तीन चार वर्षें लागलीं असतीं, ती एका वर्षामध्यें हिराबाईकडून झाली, असें मोठ्या अभिमानानें ते माझ्याजवळ बोलले आहेत. आपल्या सर्व शिष्यांमध्यें हिराबाईवर त्यांची फार मर्जी आहे.

अशा हुशार व विशेषतः आवाजदार कलावंतामध्यें सर्वसाधारणतः दिसून येणारा दोष म्हणजे मेहनतीसंबंधीं आळस. पण आश्चर्य हें कीं, हिराबाईत तो दोष मुळींच नाहीं. नाटक असो, तालीम असो, कीं घरांत पाहुण्यांची गडबड असो, रोज तास दोन तास एका कोपऱ्यांत बसून तंबोऱ्यावर गाण्याची मेहनत केल्या-शिवाय, शिकलेल्या चिजांची उजळणी केल्याशिवाय त्या राहत नाहींत. त्यांच्या या मेहनतीचें फळहि त्यांना तसेंच मिळालें आहे. कला हस्तगत करायला बुद्धीइतकीच मेहनतीची गरज असते. त्यांतून गायनकला तर खास मेहनतीचीच आहे. “ गातां गळा ” अशी आपल्यांत म्हणच आहे. कौटुंबिक अडचणींमुळें व पैशाच्या अडचणीमुळें स्वतःच्या पायावर उभें राहण्याकरतां हिराबाईंना आपलें संगीत-शिक्षण लवकर बंद करून ‘ नूतन संगीत विद्यालय ’ काढावें लागलें, व जलसेहि करावे लागले. कुटुंबांतील सगळ्या माणसांना आपआपल्या मगदुराप्रमाणें काम करून पुढें येण्याची संधि मिळावी, म्हणून त्यांनीं एक नाट्यसंस्थाहि काढली. त्याबद्दल त्यांच्यावर मुंबईच्या कांहीं श्रीमंत गायिकांकडून टीकेचा माराहि झाला.

परंतु पोटासाठीं जलसा करणें हा एक न्याय्य व सनदशीर मार्ग आहे, असें त्यांना वाटत असल्यामुळें त्यांनीं या संकुचित मनाच्या टीकाकारांच्या टीकेकडे लक्ष दिलें नाहीं. तरीपण त्यांची शिकण्याची हौस अद्यापि आहे. गायनविद्या अपरंपार आहे याची त्यांना जाणीव आहे. कोणाकडेहि एकादी चांगलीशी चीज असल्यास त्या माणसाच्या मागें लागून ती शिकून घेतल्याखेरीज त्यांना चैन पडत नाहीं. त्यांची व्यासंगी व अभ्यासु वृत्ति जिवंत असल्यामुळें बेळगांवास असतांना त्यांनीं कै. वझेबुवांची तालीम घेतली होती.

त्यांचें स्वरज्ञान चांगलेंच पक्कें आहे. ऐकलेल्या तानेची अगर हरकतीची ‘सरगम’ त्या चट्दिशीं करतात. गुणी लोकांच्या गाण्याच्या मैफली त्या आपल्या घरीं नेहमीं करवितात; व त्यांतून आपल्याला आपल्या आवडीप्रमाणें जें पाहिजे असेल तें नेमकें उचलून ध्यानांत ठेवतात. बालगंधर्वांची ‘नरवर कृष्णासमान’, ‘सत्य वदे’ हीं पदें एकदांच ऐकून त्यांनीं आत्मसात् करून टाकलीं आहेत. हीं पदें ऐकुन स्वतः बालगंधर्वांनींहि त्यांची फारच तारीफ केली. परंतु दुसऱ्याची नुसती नक्कल करण्याकडे त्यांची प्रवृत्ति नाहीं. त्यांत स्वतःच्या गोड ‘जागां’ ची भर घालून कोणतेंहि पद त्या स्वतंत्र रीतीनें रंगवितात. वरील दोन्ही पदांबरोबर त्यांचें ‘उगिच कां कांता’ हें पद ऐकतांना बालगंधर्वांची आठवण तर होतेच, पण त्याहूनहि त्यांच्या स्वतःच्या मधुर जागा ऐकल्या म्हणजे त्यांच्या वैशिष्ट्याचें कौतुक करावेंसें वाटतें. एके काळीं वरील पदांची फर्माइश झाल्याशिवाय त्यांची गाण्याची बैठक पुरी होत नसे. हीच कला कै. केशवराव भोसले यांच्यामध्येंहि होती. एखादा गवई गायल्यावर त्यानें म्हटलेली चीज केशवराव पुन्हां नवीन तऱ्हेनें नटवून दाखवीत असत. हिराबाईप्रमाणें गायनांत नवीन रचना निर्माण करण्याची ही शक्ति आजहि फार थोड्या गायिकांमध्यें दिसून येईल. गुरूनें शिकविलेलें पोपटाप्रमाणें गाणाऱ्या किंवा त्यांतहि पुष्कळशा चुका करणाऱ्या अव्वल दर्जाच्या गायिका पुष्कळ सांपडतील; परंतु शिकविलेलें पचवून त्याच्या जोरावर नवीन निर्मिति करण्याची कला हिराबाईसारख्या फारच थोड्यांच्या आधीन आहे.

हिराबाई संगीतामधील शास्त्रीय व ललित या दोन्ही अंगांमध्यें प्रवीण आहेत. त्या ख्याल, ठुंबरी, भजनें, गझल, कवाली गातात. लावणी मात्र त्या गात नाहींत. त्याची कारणमीमांसा करण्याची जरूर नाहीं. कारण हा ज्याच्या त्याच्या अभिरुचीचा प्रश्न आहे. तितकींच भजनेंहि त्या रंगून म्हणतात. परंतु हिराबाईप्रमाणें

गायनाचीं सर्व तऱ्हेचीं अंगें माहित असलेल्या गायिका फारच थोड्या असतात. त्यांच्या गायनांत गोडव्याबरोबर हें वैचित्र्य असल्यामुळें सर्व तऱ्हेच्या व सर्व दर्जाच्या श्रोतृवर्गास त्यांचें गाणें आवडतें. म्हणूनच त्यांच्या जलशावर लोकांच्या उड्या पडतात. त्यांतल्या त्यांत भजन गात असतांना त्यांची वृत्ति इतकी तल्लीन होते कीं, श्रोतेहि तल्लीन होऊन अगदीं गहिवरून जातात. म्हणूनच त्यांनीं गोहरजानचें ' राधेकृष्ण बोल ' हें भजन महाराष्ट्रांत सर्वतोमुखीं केलें. गोहर-जाननंतर हें भजन सुंदराबाई व हिराबाई यांनींच गावें, असें रसज्ञ श्रोत्यांचें मत आहे. हिराबाईचा स्वाभाविक कल भक्ति, शांत व वत्सल या रसांकडे आहे. त्यामुळें त्यांचीं भजनें जशीं रंगतात, तशी ठुंबरी रंगत नाहीं. शृंगारयुक्त ठुंबरी गातांना मनाचा मोकळेपणा फार लागतो. हिराबाईची ठुंबरी एकाद्या लज्जाविनय-युक्त गरती स्त्रीप्रमाणें शोभते. तिच्यांत भावनेचा खुलेपणा, मोकळेपणा किंवा थोडासा का होईना पण उच्छृंखलपणा दिसत नाहीं. शिवाय, ठुंबरी-गायनाला आवश्यक असलेली अर्थाप्रमाणें व रसाप्रमाणें शब्दोच्चार करण्याची धाटणी आणि शब्दाची फेंक करण्याचें कसब त्यांच्यांत नाहीं. पूर्वी हिराबाईची वाणी फार सदोष होती. परंतु गोविंदराव टेंबे यांची नाटकांतील गाण्यांची तालीम त्यांना मिळाल्यापासून त्यांचे उच्चार पुष्कळसे सुधारले आहेत. तरीहि एकाद्या शब्दाला विनाकारण झटका देणें किंवा समेवरील अक्षर वाजवीपेक्षां जास्त आघात करून म्हणणें हे दोष शिल्लक आहेतच. शब्दांना कांहीं अर्थ आहे व गातांना सार्थ शब्दोच्चार करून तो व्यक्त करण्याची जबाबदारी आपल्यावर आहे, याची त्यांना अद्यापि जाणीवहि नाहीं. मग रसपरिपोष, बारीकसारीक भाव व्यक्त करणें ह्या गोष्टी दूरच राहिल्या. हिराबाईपेक्षां ठुंबरी सुंदराबाई सरस गातात. कारण त्या गायनाला आवश्यक असणारा धीटपणा व सार्थ शब्दोच्चारादि सर्व गुण त्यांच्यांत आहेत.

सर्वसाधारण ख्याल-गायकास व गायिकेस सार्थ शब्दोच्चारांची मुळींच मातबरी वाटत नाहीं. शब्दांना ते ' स्वर टांगण्याकरितां केलेल्या खुंट्या ' समजतात. एवढें तरी महत्त्व ते शब्दांना देतात, हें नशीबच समजावयाचें ! परंतु ते ही महत्त्वाची गोष्ट विसरतात कीं, या शब्दांमुळेंच त्यांचे स्वर, त्यांचे राग व त्यांची गायकी जिवंत राहिली आहे. या समजुतीच्या मुळाशीं कोणताच युक्तिवाद नसून स्वतःच्या गायकीचा अहंकार, तिच्या उच्चपणाची भावना, एकतर्फी विचारसरणी व इतर गायनप्रकारांविषयींची तुच्छताबुद्धीच जास्त दिसून येते. ज्यांनीं

कै. भास्करबुवा बखले किंवा हल्लीं बडोद्याचे फैयाजखाँ यांचें गायन ऐकलें असेल, त्यांना हें प्रामुख्यानें दिसून आलें असेल कीं, ख्यालगायक असूनहि त्यांनीं शब्दांचें गायनांतील महत्त्व ओळखलें होतें व आहे. आणि हेंच या आक्षेपाला समर्पक उत्तर आहे. ख्याल गातांना विलंबित लयींत (बिलंपत करतांना) हिराबाईचे स्वर इतके सुरेल लागतात व मींड त्या इतक्या सफाईनें व मुलायमपणें खेंचतात कीं, श्रोत्यांच्या अंगावर रोमांच उभे राहतात. त्यांची ही मधुर व सुरेल बिलंपत चालू असतांना स्वरांनीं मैफलीचें वातावरण धुंद होऊन प्रत्येक मींडेबरोबर, आलापाबरोबर रसिकांच्या वृत्ति खेंचल्या जातात, हेलकावे घेऊं लागतात. तंबोऱ्याशीं त्यांचा स्वर इतका मिळून जातो कीं, तारेचा स्वर व गळ्याचा स्वर यांतील फरकच कळत नाहीं. स्वरांत सच्चा व तालांत पक्का तो खरा गायक, अशी त्यांची खऱ्या गायकाची व्याख्या आहे. वरील दोनहि गुण, विशेषतः स्वराची सचाई व माधुर्य, हिराबाईत प्रकर्षानें आहे. प्रथम रागाच्या स्वरांनीं, आलापांनीं, अस्ताई-अंतरा भरून, मैफलीचें वातावरण भारून टाकल्या-वर त्या तानेचे सट्टे सुरू करतात. तानेंतील प्रत्येक स्वर गमकयुक्त, पीळदार, स्पष्ट व सुरेल लागतो. तान इतकी बांधीव व रेखीव असते कीं, ती संपवून पुन्हां चिजेचें पालुपद म्हणून त्या समेवर सफाईनें आल्यावर श्रोत्यांच्या तोंडून समेचा 'हा' आपोआप आलाच पाहिजे. समेवर खुबीदारपणें येण्याची कला तालांत पक्कें असल्याशिवाय साध्य होणें कठीण ! त्यांच्या गायनांत सहजता हा दुसरा महत्त्वाचा गुण आहे. त्यांचा गळा तानेंत, गमकयुक्त तानेंत, हरकतींत सहज फिरतो. मुरकी, खट्का, गिटकडी, त्या विनायास घेतात. त्यामुळें त्यांचें कष्टरहित गाणें ऐकत असतांना श्रोत्यांनाहि कष्ट पडत नाहींत. मुरकी, खट्का, गमक वगैरे अलंकारांचा उपयोग, रागाची छाया पसरविण्याकडे त्या खुबीनें व योग्यायोग्यतेच्या जाणीवेनें करतात. त्यामुळें त्यांचें गाणें सुरुवातीपासूनच रंगतें. तो रंग जसजसा वाढत जातो, तसतसा श्रोत्यांना वेळेचा विसर पडतो. ते तल्लीन होतात. ज्याप्रमाणें कसलेला नाटककार आपलें नाटक दर अंकागणिक अधिकाधिक रंगवून रसाची परमावधि (crisis) गांठतो, व योग्य जागीं त्याचा शेवट करतो, तेंच कसब, तेंच कौशल्य हिराबाईत असल्यामुळें त्यांची चीज एकसारखी रंगते, व प्रमाणांत संपते. याच्या उलट कांहीं गायिकांना चिजेची एकच ओळ—विशेषतः तिचें तोंडच—हजार वेळां गाऊन तानांचा पाऊस पाडून आलापांचा कीस काढण्याची संवय असते, व हें कंटाळवाणें गाणें त्याच त्या

ताना घेऊन, एकाच रटाळ लयींत चिजेचें नुसतें तोंड गाऊन, बेमुदत वाढविण्याची खोड असते. कांहीं रसज्ञ व मर्मज्ञ म्हणून गणल्या गेलेल्या श्रोत्यांकडून अशा गायिका फार ' विद्वान् ' गणल्या गेल्या आहेत. समाधानाची व आनंदाची गोष्ट अशी आहे कीं, अशा विद्वत्तेपासून हिराबाई अलिप्त आहेत! चिजेचा नुसता अस्ताई-अंतरा गाऊनच श्रोत्यांच्या मनश्चक्षूंसमोर रागाची मूर्ति उभी करण्याची कला आजच्या कालांत, निदान महाराष्ट्रांत तरी, फक्त हिराबाईमध्येंच आहे. या बाबतींत इतर कोणत्याहि नामवंत, कीर्तिवंत गायिकेनें या अमोल कलेचा धडा हिराबाईपासूनच घ्यावा.

हिराबाईच्या चिजांची बंदीष, गायकी व विस्तार त्यांच्या गुरुजींनीं त्यांना पद्धतशीर बसवून दिला आहे. त्या गावयाला बसल्या कीं एकामागोमाग बसवून ठेविलेल्या सर्व जागा क्रमवार घेतात. ही घराण्याची ' नायकी ' त्यांनीं पक्की आत्मसात् केली आहे. हें बसविलेलें किंवा ' नायकी ' चें गाणें झाल्यावर स्वतःची तबियत लागली असल्यास व श्रोते रसिक असल्यास त्यांतच आणखी स्फूर्तियुक्त विस्तार त्या करतात. या बसवून ठेवलेल्या गायनामुळें त्यांची तबियत एकादे वेळीं जमली नाहीं, तरीहि श्रोत्यांना त्यांचें गाणें रंगदार व उठावदार वाटल्याशिवाय राहत नाहीं. त्या फक्त बसविलेलेंच गायन गातात, त्यामुळें त्यांच्या एक-दोन मैफली ऐकल्या कीं कंटाळा येतो, असा कांहीं जणांचा त्यांच्या गाण्यावर आरोप आहे. तो अंशतः खरा आहे. एक तर त्यांचा अभ्यास थोडा झाला आहे. तऱ्हेतऱ्हेचे राग, तऱ्हेतऱ्हेच्या चिजा व निरनिराळ्या पद्धतींची दुर्दैवानें त्यांना तालीम घेतां आली नाहीं. अल्पवयांतच कुटुंबपोषणाची जबाबदारी त्यांच्यावर पडली. त्यांतून डोकें वर निघतें न निघतें तोंच नाट्यव्यवसायांत धंद्याच्या दृष्टीनें भयंकर नुकसान होऊन हजारों रुपयांचें कर्ज डोक्यावर बसलें. तें कर्ज हिराबाईनीं आपल्या जबाबदारीवर व हिंमतीवर एकट्यांनीं फेडलें; पण त्यांतच आयुष्यांतील उमेदीचा, उत्साहाचा, कांहीं नवीन करण्याचा, शिकण्याचा काळ खर्ची पडला. त्यामुळें ही उणीव राहिली. अनेक गवयांची तालीम घेण्यास अवश्य असलेलें (केसरबाईना सुदैवानें लाभलेलें) सांपत्तिक सामर्थ्य सगळ्याच गायिकांना कोठून लाभणार? बहुतेकींनीं आवाजाच्या व एकाच गुरूच्या शिक्षणावर लौकिक मिळविला.

हिराबाईच्या चिजांचीं तोंडें आकर्षक असतात. त्यांची मुलतानीमधील ' कवन

देस गई ', शंकरामधील ' माथे तिलक धारा ' किंवा शुद्ध सारंगांतील ' जा रे भंवरा दूर ' या चिजांचीं तोंडें आकर्षक आहेत. इतकेंच नव्हे, तर बिहागांतील ' कवन ढंग तोरा ' या प्रख्यात ख्यालाचें इतर गवई गातात तें तोंड हिराबाईंनीं जास्त आकर्षक केलें आहे. इतर गवयांचा समेवरील न्यास गांधार स्वरावर पडतो. हिराबाईंचा तो पंचमावर पडतो. व तेथून घसीट घेऊन त्या गांधारावर येतात. असाच प्रकार भूप रागांतील ' सूधे बोल ' या अस्ताईंत त्या करतात. चिजेचें तोंड आकर्षक असल्याशिवाय प्रायः त्या चीजच घ्यावयास तयार नसतात. गोहरजान गात असत त्या झिंजोटीमधील ' आवो गले लग जावो ' या ठुंबरीचें तोंड व सबंध रूपरेषा त्यांनीं बदलून जास्त सुंदर केली आहे. तिला देस रागाची जोड दिली आहे. भजनांमध्यें ' राधेकृष्ण बोल ' ची लोकप्रियता महाराष्ट्रभर वाढवायला हिराबाईच कारण ! त्यांनीं त्याची बंदीष (बांधणी) गोहरजान गात असत तितकीच गोड ठेऊन शिवाय ती इतकी सोपी केली आहे कीं, तिचें हें मराठी वळण साधारण गाणाऱ्यालासुद्धां सहज गातां यावें व तालालाहि सोपें पडावें. हें भजन मुंबईचे प्रख्यात श्रीमंत खोजा गृहस्थ मामूदभाई यांच्या मदतीनें त्यांनीं बसविलें. गोहरजान या गृहस्थाकडे वारंवार येऊन राहत असत. पुण्यास असतांना त्यांनीं हिराबाईंना गोहरजानचें गाणें वारंवार ऐकविलें. गोहरजाननें त्यांना ठुंबरींतील पूरब गायकी (बनारसकडील विशिष्ट गायनाचा ढंग) बरीच शिकविली व कांहीं गझलहि शिकविले. परंतु हिराबाईंना ते फारशी उच्चार बरोबर जमेनात, आणि गोहरजानलाहि हिराबाई शिकवीत असलेल्या ' भास मला झाला ' या मराठी गाण्याचे उच्चार जमेनात. नाटकांतील पदांमध्यें ' एकच प्याल्यां ' तील ' सत्य वदे वच-नाला नाथा ' हें पद गातांना बालगंधर्व ' वदे ' आणि ' वचनाला ' येथें शृंगारवाचक मुरक्या घेतात व तें पद त्यांतील रसाला पूर्णपणें प्रतिकूल असलेल्या जलद लयींत गातात. या गाण्याची बालगंधर्वांची असलेली रेकॉर्ड ऐकून कोणींहि खात्री करून घ्यावी. या मुरक्या काढून टाकून, रसानुकूल अशा सावकाश लयींत हिराबाई तें गाणें म्हणतात. त्यांच्या चालींत पदाची उंच स्वरापासून झालेली सुरवात, रसानुकूल अशी सावकाश लय, ' सत्य वदे ' या शब्दावर स्पष्टोक्तीचा जोर, ' वचनाला ' यांतील ' ना ' या अक्षरावरील सार्थ खट्का व अंतःकरणाला पाझर फोडणाऱ्या करुण स्वरानें मारलेली ' नाथा ' ही हांक ऐकल्याबरोबर क्षणार्धांत श्रोत्यांच्या अंतःकरणाची पकड घेतली जाते. अशा रीतीनें बालगंधर्वांनीं लोकप्रिय केलेलें हें पद खरें रसपूर्ण कसें गातां येतें व गावें हें हिराबाईंनीं सिद्ध केलें. ' दिलरुबा

हा या जिवाचा ' हें पद बालगंधर्व फार रडवें गात असत; परंतु हिराबाईच्या गळ्यांतून त्याची सुधारलेली आवृत्ति ऐकतांना तो रडवेपणा व उदासपणा जाऊन त्यांतील प्रेमाची तन्मयता व्यक्त होते. त्यांची ' सौभद्रां 'तील बहुतेक पदें ऐकतांना आजच्या काळांतहि तेंच वैशिष्ट्य दिसून येतें. नारायणरावांचीं बहुतेक पदें हिराबाई सरस व नावीन्यानें गातात, असें निःपक्षपातपणें म्हणतां येईल. गुरुवारीं भजन करण्याचा त्यांचा परिपाठ असल्यामुळें त्यांनीं ' दासबोधां 'तील ओव्यांनाहि उत्तम चाली लाविल्या आहेत.

त्यांनीं ग्रामोफोन रेकॉर्डस् पुष्कळच दिल्या आहेत. त्यांची शुद्ध सारंगांतील ' जा रे भंवरा दूर ' ही रेकॉर्ड फार चांगली उतरली असून लोकप्रियहि झाली आहे. मुळांतच या चिजेची बांधणी इतकी सुरेख झाली आहे कीं, तिची नुसती अस्ताई ऐकल्याबरोबरच राग ओळखतां येतो. रागदारी न समजणाऱ्या लोकांनासुद्धां ही रेकॉर्ड अत्यंत आवडली आहे. हिराबाईच्या गायकीचीं सर्व अंगें व वैशिष्ट्यें तंतोतंत पण छोट्या स्वरूपांत या रेकॉर्डमध्यें श्रोत्यांना सांपडतील. एकदां मिरजेला म. अबदुल करीमखाँसाहेब रस्त्यानें चालले असतांना एका घरांतून या रेकॉर्डमधून निघालेले ते कसदार गोड आलाप ऐकून रेकॉर्ड संपेपर्यंत ते रस्त्यांतच डोलत उभे राहिल्याची खात्रीलायक गोष्ट एका स्नेह्यानें मला नुकतीच सांगितली. यांतील ' धैवत ' स्वराचा उपयोग चुकीचा आहे अशी कांहीं गवयांची तक्रार आहे. त्यांची दुसरी लोकप्रिय रेकॉर्ड म्हणजे ' मीराबाई ' नाटकांतील ' ब्रिजलाला गडे ' या भजनाची; त्यांतील रसहानिकारक तानबाजी सोडल्यास बाकी रेकॉर्ड चांगली आहे. त्यांची ' राधेकृष्ण बोल ' ही रेकॉर्ड नारायणराव व्यासांच्या त्याच भजनाच्या रेकॉर्डपेक्षां जास्त सरस ठरली आहे. दोन्हींत तानबाजीचा दोष आहेच. पण हिराबाईच्या रेकॉर्डमध्यें भक्तीचा ओलावा आहे, तर व्यासांच्या रेकॉर्डमध्यें अतिरिक्त तानबाजीचा निव्वळ रुक्षपणा आहे. हिराबाईच्या अगोदर ही रेकॉर्ड निघाल्यामुळें बाजारांत ही जास्त खपली. त्यांच्या अलीकडील रेकॉर्डस्‌मध्यें पूर्वीच्या रेकॉर्डस्‌मधील कस, सफाई व गायकीचें नावीन्य दिसून येत नाहीं.

हिराबाई गायनाला बसल्याबरोबर कित्येक धंदेवाईक गायकगायिकांप्रमाणें चुकारपणा करत नाहींत. अत्यंत कळकळीनें व मन लावून त्या गातात. रात्रीं ९॥ ते पहाटे ४ पर्यंत मुळींच विश्रांति न घेतां गात राहिलेल्या हिराबाईना मीं कितीतरी वेळां ऐकिलें आहे. गातांना सर्व तऱ्हेच्या अभिरुचींच्या श्रोत्यांची त्यांना

जाणीव असते. श्रोत्यानें म्हणावयास सांगितलेला राग त्यांना येत नसल्यास त्या सरळपणें ' येत नाहीं ' म्हणून सांगतात. नाटकांत गातांना श्रोत्यांच्या आहारीं जाऊन ' वन्स मोअर ' मिळविण्याकरतां त्या कधींच गात नाहींत. बैठकींत गात असतांना त्यांचा आत्मविश्वास जबरदस्त असल्यामुळें चुरशीच्या गाण्यांत त्या हार तर जात नाहींतच, परंतु आपली छाप वर ठेऊन जातात. पुष्कळ वर्षांपूर्वी, मुंबईत, हैद्राबादेंतील एका श्रीमंत गृहस्थाकडे मुंबईतील एका प्रसिद्ध गायिकेचें व हिराबाईंचें गाणें झालें. प्रथम ती गायिका अनेक मुष्कील राग गाऊन गेली. नंतर हिराबाईंना त्या गृहस्थानें गावयास बसविलें. इतकें मुष्कील गाणें झाल्यावर ही ' हडकुळी पोर ' आतां काय गाणार आहे, असे जो तो बसल्या जागीं उद्गार काढूं लागला. परंतु हिराबाईंनीं शांतपणें तंबोरा मिळवून स्वर लावला, तोच इतका सच्चा व सुरेल लागला कीं, श्रोते एकदम भानावर येऊन सांवरूनच बसले. नंतर मालकंसांतील एका अस्ताईला त्यांनीं सुरुवात केली. त्यांची सुरेल व गोड अस्ताई ऐकतां ऐकतां श्रोते तल्लीन होऊं लागले. त्या गोड स्वरांनीं व आलापांनीं पहिल्यानें गाणें झालें होतें कीं नव्हतें असें वातावरण बदलून टाकलें आणि बैठक काबीज केली !

इतकें असूनहि हिराबाई पूर्ण निगर्वी व विनयशील आहेत. कोणीं कितीहि स्तुति केली म्हणून त्या जशा हुरळून जात नाहींत, तशा निंदेनें खचूनहि जात नाहींत. आपल्या कलेशीं पूर्णपणें प्रामाणिक राहून, कलेशीं निष्ठा ठेवून तिला त्यांनीं केव्हांहि बाजारी स्वरूप येऊं दिलें नाहीं. आपल्या कुटुंबीयांशीं (बहीण, भाऊ, आई) जिव्हाळ्याचें वर्तन ठेऊन त्यांच्या उन्नतीकरतां त्यांनीं आपलें आयुष्य आनंदानें खर्ची घातलें आहे. रंगभूमि, मैफल, रेडियो, ग्रामोफोन रेकॉर्डस् या चारहि क्षेत्रांत त्यांनीं अव्वल दर्जा व कीर्ति मिळविली. रेडियोवर त्यांचें गाणें असलें तर तें ऐकण्याकरतां अवघा हिंदुस्थान कान टवकारून बसलेला असतो. आपल्या धाकट्या बहिणीला (सौ. छोटूताई ऊर्फ सरस्वती राणे) त्यांनीं स्वतःच्या गायकीचें शिक्षण तर दिलेंच आहे, पण दुसरे गवईहि शिकविण्याकरतां ठेवले होते. तिचें गाणें ऐकत असतांना त्यावर हिराबाईंची प्रामुख्यानें छाप असलेली दिसून येईल.

हिराबाईंच्या जन्माच्या वेळीं त्यांच्या मातोश्रीस फार त्रास झाला व ही मुलगी जिवंत नाहीं असें समजून तिला एका फडक्यांत गुंडाळून दूर ठेवलें होतें. मातेची

शुश्रूषा झाल्यावर मग सुइणीनें खटपट करून या गोळ्यांत श्वास आणला, तेव्हां ही रडायला लागली. ही खटपट झाली नसती, तर हिराबाईच नसती झाली ! मग तिचें गाणेंच काय, पण रडणेंसुद्धां ऐकावयाला मिळालें नसतें !

पुष्कळ उस्तादांच्या तालमी ऐकूनसुद्धां उस्ताद वहिदखाँसारखे शिक्षक विरळाच, असें त्यांचें मत आहे. तें अनुभवानें झालें आहे. आणि म्हणूनच त्यांची आठवण कृतज्ञतेनें व आदरानें त्या नेहमीं काढतात. मींहि वहीदखाँना हिराबाईंना तालीम देत असतांना आठ दिवस सतत ऐकलें आहे. असा प्रेमळ, नक्की ज्ञान असलेला, पद्धतशीर व जिव्हाळ्यानें शिकविणारा शिक्षक, माझ्याहि फारसा पाहण्यांत नाहीं. अशा गुरूनें तयार केलेली शिष्या अशा योग्यतेला चढावी यांत नवल कसलें ? सुरेलपणा, गोडवा, रंगत व संयम हीं संगीतांतील मूलभूत तत्त्वें सतत आचरणांत आणत असल्यामुळें संगीतांतील आपलें मानाचें स्थान हिराबाईंनीं अढळ ठेवलें आहे.

स्वरदेवता सुंदराबाई जाधव

महाराष्ट्राचें स्वतःचें आवडतें गीत म्हणजे लावणी. ती अतिशय उत्कृष्टपणें गाणारी बाई, सुंदराबाई. त्यांचें नांव बारा वर्षांपूर्वी ग्रामोफोन रेकॉर्डस् व रेडियो-तील गायन यामुळें सर्वतोमुखीं झालें होतें. अजूनहि त्या रेडियोवर गातात; पण दुर्दैवानें त्यांना गावें लागतें. त्यांचें आजचें गाणें ऐकून त्यांच्या पूर्वीच्या गाण्या-विषयींची कोणीं कांहीं कल्पना केली तर ती साफ चुकीची ठरेल. सुंदराबाई आणि लावणी यांचें इतकें निकटचें नातें आहे कीं, महाराष्ट्र-संगीताचा इतिहास लिहि-तांना त्यांना बरेंच मानाचें स्थान द्यावें लागेल. त्यांना महाराष्ट्रीय जेवढे वाखा-णीत असत त्यापेक्षांहि कांकणभर जास्तच महाराष्ट्रीयेतर संगीतप्रेमी मानीत असत. सुंदराबाई पुण्याच्याच. त्यांचें गायनाचें शिक्षण त्यांचे आद्य गुरुजी ठाकुरदासबुवा नांवाचे कनोजी ब्राह्मण पुण्यास असत, त्यांच्याकडे झालें. लावणी त्या साताऱ्या-कडील एका प्रख्यात लावणी गाणाऱ्या इसमाजवळ शिकल्या. सुमारें १९१७ ते १९३५ सालपर्यंत लावणी, ठुंबरी, होरी, कजरी, भजनें, कवाली, गझल गाण्यांत महाराष्ट्रांत तरी दुसरी कोणी गायिका चमकली नाहीं. कांहीं वर्षांपूर्वीं हैद्राबादेस खुद्द निजामसाहेबांनीं भर जलशांत ‘ हिंदवानी होनेपर भी क्या साफ ऊर्दू जबान बोल रही है ’ असे उद्गार काढून त्यांचा गौरव केला होता.

गायिकांमध्यें ‘ स्वरदेवता ’ ही सार्थ पदवी कोणाला मिळाली असेल, तर ती सुंदराबाईना. त्यांचें सुरेल, मोहक, सहज, मधुर गायन कानीं पडल्यावर, त्या खरोखरीच्या स्वरदेवता आहेत हें आपोआप पटत असे. म्हैसूर–बंगलोरकडील गायिका त्यांच्या या सुरेल कंठावर इतक्या निहायत खूष होत्या कीं, ‘ अम्मा, आप यहीं रह जाईए ’ असें त्या बाईना रोज म्हणत, व या त्यांच्या आग्रहामुळें त्यांचा महिनाभर तेथें मुक्काम लांबला होता. त्यांचा आवाज जात्या मधुर आहे. तो बारीक असला, तरी नोंकदार, उंच व लवचिक आहे. त्याला एक प्रकारची नाजुक झार असल्यामुळें त्या आवाजाला विलक्षण माधुर्य प्राप्त झालें आहे. तो जसा मादक आहे, तसा विलक्षण लाघवीहि आहे. पाश्चात्य संगीततज्ज्ञांच्या मतांप्रमाणें सुंदराबाईचा

आवाज contralto आहे. इतक्या उंचीच्या आवाजीला ते फारच मानतात. पेटी किंवा पियानो यांच्या पट्ट्यांच्या हिशेबांत बोलायचें झाल्यास पांढरी पांच, काळी चार, या पट्ट्यांत गाणाऱ्या स्त्रियांना contralto किंवा alto singers असें नांव दिलें जातें. त्यांचें गायन ऐकत असतांना मधुर स्वरालापांनीं, नाजुक व गोड खट्क्या-मुरक्यांनीं वातावरण धुंद झाल्यासारखें वाटतें. या आवाजाची पकड अंतःकरणावर जितक्या लवकर बसते, तितक्या लवकर ती सुटत नाहीं. त्यांच्या गाण्याची स्मृति सारखी टिकून राहते. ते मधुर स्वर कानांत कित्येक दिवस घुमत राहतात. भावना-प्रधान संगीताला गोड, सहज वळेल व फिरेल अशा लवचिक आवाजाची आवश्यकता असते. सुंदराबाईच्या आद्य गुरूंनीं त्यांच्या आवाजीचा हा धर्म आणि त्याची योग्यता ओळखूनच, त्याला जुळेल व शोभेल अशा सुरेल स्वरांची गायकी त्यांना दिली होती. शिकवितांना स्वर सुरेल व सहज लावण्याकडे त्यांचा फार कटाक्ष असे. घरीं ते त्यांना मेहनत करूंच देत नसत. फक्त तंबोऱ्यावर स्वर भर-ण्यास सांगत असत. "घरीं जर तूं चुकीचें गाऊं लागलीस, तर तें पुन्हां सुधारून घेण्यांत उगीच वेळ फुकट जाईल" या सकारण समजुतीमुळें रोज ठाकुरद्वारांतील देवळांत बुवांच्या नजरेसमोरच त्यांचा अभ्यास चाले. गुरुजींची मातृभाषा हिंदी असल्यामुळें त्या भाषेचा संस्कार ल्हानपणापासून बाईंच्या वाणीवर झाला होता. बुवांनीं प्रचारांतील सर्व राग त्यांना शिकविले. लोकप्रिय भजनेंहि शिकविलीं. त्यांचे दुसरे उस्ताद खाँसाहेब गुलामरसूलखाँ यांचे बीनकार बंधु होते. त्यांच्या-जवळून ठुंबरी, होरी, गझल, कवालीचें गायन सुंदराबाईनीं घेतलें. त्यांच्याजवळ शिकत असतांना त्यांच्याकडून प्रत्येक गाण्याचा अर्थ त्या समजावून घेत असत. ते अर्थ सांगण्याची टाळाटाळ करूं लागले तर सुंदराबाई म्हणत, "मलाच जर गाण्याचा अर्थ समजला नाहीं, तर मी गाऊं कशी आणि त्याचा अर्थ श्रोत्यांच्या मनावर ठसवूं तरी कशी?" असें जेव्हां त्यांनींच वस्तादजींना समजावून सांगितलें, तेव्हां त्यांना आपल्या रसिक शिष्येचें कौतुक वाटलें; तेव्हांपासून त्यांनीं ही टाळाटाळ कधींहि केली नाहीं. बाईंना अर्धवट, चुकीच्या चिजा त्यांनीं कधींच शिकविल्या नाहींत. गुरु चीज शिकवत असतांना ती बरोबर आहे कीं नाहीं हें पाहणारी व तिचा अर्थ समजून गाणारी ही एकच गायिका अद्यापपर्यंत माझ्या पाहण्यांत आली आहे. बहुतेक गायिका गुरुजींनीं शिकविलेल्या वाटेल त्या शब्दांची निमूटपणें पोपटपंची करण्यांत प्रवीण झालेल्या दिसतात. गाणारालाच चिजेचा अर्थ माहीत नसला तर श्रोत्यांवर तो काय ठसविणार! अर्थाविना गाणें म्हणजे पोपटपंची नव्हे तर

काय ? गातांना त्यांतील भावना, शब्दाचे अर्थ, त्यांतील खांचाखोंचा, सार्थ उच्चारांनीं व योग्य स्वरांच्या आभरणांनीं नटवून सुंदराबाई व्यक्त करीत. म्हणून त्यांचें गाणें भावपूर्ण, रसपूर्ण होई. तें श्रोत्यांना मंत्रमुग्ध करी.

त्यांचें अंतःकरण फारच भावनाप्रधान व रसिक आहे. जगाचा सर्व प्रकारचा अनुभव त्यांनीं जातीनिशीं घेतला आहे. बरेवाईट दिवस त्यांनीं बघितले आहेत. जीवनांतील बऱ्यावाईट अनुभवांनीं त्यांच्या अंतःकरणांतील हळुवार भावना छेडल्यामुळें त्यांचे पडसाद त्यांच्या गायनांतून बाहेर पडतात. त्यामुळें त्यांचें गाणें जिवंत व रसरशीत वाटतें. कोणत्याहि कलवंताला प्रतिभेची जशी आवश्यकता आहे, तशीच संस्कारक्षम, भावक्षम अंतःकरणाची, शोधक व सूक्ष्म अवलोकनशक्तीची गरज असते. सुंदराबाईजवळ हे सर्व गुण आहेत, म्हणूनच त्या उत्तम कलावती (artist) आहेत. त्यांचे विचार व राहणी अगदीं असांप्रदायिक असल्यामुळें, “ मी ठुंबरी गात नाहीं, लावणी गायला मला कमीपणा वाटतो, ” असे उद्गार त्यांच्या तोंडून कधींहि ऐकूं आले नाहींत. त्यांची सौंदर्यदृष्टि तीक्ष्ण आहे. संगीतांतील स्वरसौंदर्य व अर्थसौंदर्य याकडे त्यांचें विशेष लक्ष असतें —आणि त्या सौंदर्याचें प्रत्यंतर त्यांच्या गायनांत दिसून येई. त्यांची सौंदर्यदृष्टि गायनाप्रमाणें त्यांच्या राहणींत व गृहव्यवस्थेंतहि दिसून येई. त्यांचा रिकामा वेळ घराची टापटीप, स्वच्छता राखण्यांत व पाकसिद्धींत जाई, याचा मला मुद्दाम उल्लेख करावासा वाटतो. पंडित केशवराव बनारसवाले यांच्यापाशीं बनारसी ठुंबऱ्या, भजनें, कजऱ्या व दादरे शिकत असतांना, त्यांना उत्तमोत्तम रुचकर पदार्थ खायला घालून सुंदराबाईनीं त्यांची मर्जी सुप्रसन्न ठेविली होती. गवैय्या हा उत्तम खवैय्या असतो, हें त्यांना चांगलेंच माहित होतें, आणि म्हणूनच त्या खवैय्याची रसना सुप्रसन्न ठेवून तिच्या द्वारें त्यांनीं ‘मोरा बन्सीवाला कान्हा’ हें भजन, ‘सखिरी पिया नहीं घर आये’ ही कजरी प्राप्त करून घेतली होती.

सुंदराबाईचें गायनक्षेत्र लावणी, ठुंबरी, होरी, गझल व कवाली यांचें आहे. या क्षेत्रांत त्यांच्या कलेचा विलास अप्रतिहत पहावयास सांपडतो. ख्यालामध्यें त्यांचा व्यासंग अल्प आहे. जलसा सुरू करतांना एकादी अस्ताई टाकठिकीनें म्हणण्यापलीकडे त्यांच्या दोन्ही गुरूंनीं त्यांच्याकडून जास्त तयारी करून घेतली नाहीं. परंतु त्यांच्या नैसर्गिक आवाजाला शोभेल व पचेल अशा वरील क्षेत्रांमधील ठुंबरीगायकीची त्यांना खूप तालीम दिली आहे. त्यांतील त्यांचा रियाज इतक्या परमा-

वधीला जाऊन पोहोंचला आहे कीं, फारच थोड्या गायिका त्यांत त्यांच्याशीं टक्कर देऊं शकतील. तऱ्हेतऱ्हेच्या लावण्या, ढंगदार ठुंबऱ्या, रसपूर्ण कवाल्या व गझल यांचा त्यांच्याकडे भरपूर सांठा आहे.

सुरेल स्वरांची उपज हा त्यांच्या गायनाचा विशेष आहे. मुरकी, खट्का, हरकत, आलाप, तान यांमध्यें त्यांच्या गळ्याचा सुरेलपणा तंतोतंत कायम राहतो. त्यांची मींड नाजुक असते. कोणतीहि जागा घेतांना त्यांत विलक्षण गोडवा, सफाई व मुलायमपणा असतो. गात असतांना मुरकी, खट्का, इत्यादि स्वरालंकारांचा उपयोग त्या रसपरिपोषाकरतां जाणूनबुजून करीत असतात. शब्दाच्या कुठल्यातरी अक्षरावर बेढब मुरकी घेतली आहे, भलतीकडेच अर्थशून्य खट्का घेतला आहे, मध्येंच पल्लेदार तान घेतली आहे, असले अर्थहीन प्रयोग त्यांच्या गायनांत कधींच दिसून येणार नाहींत. चिजेचा अर्थ, तींतील भावना व रस त्यांना पूर्ण माहित असल्यामुळेंच, कोणत्याहि अलंकाराचा रसपरिपोषाकडे उपयोग करण्याची कल्पना व योजनाचातुर्य त्यांना साध्य झालें आहे. त्यांच्या गाण्यांत सहजता आहे. त्या हातवारे करतात; परंतु तान, खट्का, मुरकी घ्यावयास त्यांची मदत होते म्हणून नव्हे, तर स्वतः त्या गाण्यांत रंगल्या असल्यामुळें ते आपोआप त्यांच्याकडून सार्थ होतात. किंबहुना, गाण्यांत भावनेचा जिवंतपणा आहे म्हणून ते होतात. त्यांच्या गाण्यांतला लयबद्ध ठसका, नखरा फक्त हिंदुस्थानी गायिकांच्या गाण्यांतच ऐकायला मिळेल. आजच्या काळांतील अख्तरीबाई फैजाबादी, बनारसच्या रसूलनबाई व सिद्धेश्वरी, अंबाल्याची जोहराजहान यांच्याशीं सुंदराबाईंचें या बाबतींत साम्य दाखवितां येईल. सुंदराबाईंच्या ‘ जमान्यांत ’ त्यांच्याकडे धम्मणखाँ नांवाचे एक उत्तम तबलजी होते. ते स्वतः उत्तम गायक असल्यामुळें ठुंबरी, गझल, कवालीसारख्या रसपूर्ण गायनाची साथ रसपूर्ण कशी करावयाची हें त्यांना चांगलेंच माहित होतें. लावणी व कव्वाली बाजांत त्यांचा हात इतका तयार असे, वादन इतकें सुंदर, स्वच्छ व ढंगदार असे कीं, त्यांच्या साथीनें सुंदराबाईंची मैफल हमखास अधिक रंगत असे. ज्या तऱ्हेचें सुंदराबाईंचें गाणें त्याच तऱ्हेचें त्यांचें वाजविणें ! अगदीं जोडीस जोड ! ! गाणाराचें गाणें उचलून धरून, त्याची चित्तवृत्ति खुलवून, त्याच्या गाण्यास रंग भरणारा बाज धम्मणखाँजवळ होता. ज्यांना त्या काळच्या ह्या मैफली प्रत्यक्ष ऐकावयाला मिळाल्या नाहींत, त्यांनीं सुंदराबाईंच्या ग्रामोफोन कंपनीच्या ‘ सुन सांवल बन्सीवाला ’, ‘ कत्ल मुझे कर डाला रामा ’, ‘ मर जाउंगी ’, ‘ सखे नयनकुरंग ’, ‘ खूण बाळपणांत ’ या रेकॉर्डस्‌मधील त्यांची साथ

श्रवण करून धम्मणखाँचें वादन किती सुंदर, ढंगदार व दिलचस्प होतें, हें अजमावून पहावें. पंधरा वर्षांपूर्वी मुंबईतील 'एक्सेलसिअर' थिएटरमधील सुंदराबाईचे जल्से ज्यांनीं ऐकले असतील, त्यांना धम्मणखाँच्या साथीच्या वादनाची कल्पना आली असेल. आपलेंच कौशल्य दाखविणारी व गाणाराला अडथळा करणारी तबला वाजविण्याची वृत्ति (हल्लींच्या तिरखवाँप्रमाणें) धम्मणखाँत कधीं दिसून आली नाहीं. असलेच उत्तम साथीदार बळवंतराव रुकडीकर हे हिराबाईकडे होते. हल्लीं हिराबाईनीं शमसुद्दीनसारख्या नाजुक हाताच्या तबलियास साथ करण्यास ठेवलें असलें, तरी बळवंतरावांची भरदार वादनशैली शमसुद्दीनखाँच्या नाजुक बोटांत नाहीं. या दोन साथीदारांच्या अभावीं सुंदराबाई व हिराबाई यांच्या गायनांत कुठेंतरी न्यून आहे, असें वाटतें. हेच धम्मणखाँ 'आखीर तुम तबलीयेही हो' असें सुंदराबाईनीं छेडल्यामुळें तबला सोडून आतां गवई झाले असले, तरी त्यांच्या गळ्याला त्यांच्या हाताचा गोडवा नाहीं. आणि त्यांच्या अभावीं सुंदराबाईच्या गाण्यांतील न्यून केव्हांहि भरून निघालें नाहीं. नंतर दुसरा कोणताहि तबलिया सुंदराबाईनाहि पटला नाहीं.

सुंदराबाईजवळ त्यांच्या आवाजाइतकाच दुसरा कोणचा मौल्यवान गुण असेल तर त्यांची वाणी. ती जशी स्वच्छ व रेखीव आहे, तशीच मधुरहि आहे. ती ऐकतांना श्रोत्यांस आल्हाद वाटतो. गाणें ऐकतांना सर्व शब्द स्पष्ट ऐकूं येत असल्यामुळें लोकांना त्या पदांचा अर्थ कळतो. त्यांचे शब्दोच्चार नुसतेच स्वच्छ व रेखीव नव्हते; ते सार्थहि असत. विवक्षित शब्दांवर जोर देऊन, कांहीं ठसक्यानें उच्चारून, कांहींना मुरड घालून त्यांतील विविध भाव त्या व्यक्त करीत. इतकी अस्खलित वाणी व शुद्ध शब्दोच्चार महाराष्ट्रांत रंगभूमीवर कै. भाऊराव कोल्हटकर व कृष्णराव गोरे यांच्याशिवाय दुसऱ्या संगीत नटाचे नसत. शब्दोच्चार नटानें किंवा गायकांनीं स्पष्ट आणि सार्थ केले नाहींत, तर अर्थहानि व रसहानि होते. सुंदराबाईची लावणी ऐकण्यास लोक एवढे आतुर असत याचें कारण त्यांच्या आवाजाची गोडी हें आहेच; परंतु त्यांची वाणीहि तितकीच लाघवी व लोभनीय आहे हेंहि आहे.

शृंगार, करुण व शांत रसावर सुंदराबाईचें विशेष प्रभुत्व आहे. शृंगारिक लावणी गातांना मुरकी, खटका यांचा उपयोग त्या योग्य जागीं करतात. तालाला व लयीला अनुसरून त्या शब्द तोडतात, त्यावेळीं फारच आल्हाद वाटतो. शब्दांची ठसकेदार फेंक, त्यांना घातलेली मुरड, खटका व मुरकी यांचा सुंदर मिलाफ, ही करामत शृंगाराचा परिपोष करतांना सुंदराबाई एखाद्या कसलेल्या कारागिराप्रमाणें

करतात. मुरकी व खट्का शृंगारपोषक आहेत, तर मींड, घसीट व नाजुक कंप हीं करुणरसपरिपोषक आहेत. सुंदराबाईची 'मानूंगी न हरगीज', 'पिया रहे परदेस', 'मोरा बन्सीवाला कान्हा', हीं करुणरसपूर्ण गीतें ऐकून ज्याच्या हृदयाच्या तारा हळुवारपणें छेडल्या जात नाहींत, असा श्रोता विरळा ! स्वरांचें आकुंचन व भरणा करून (modulation), कांहीं स्वरांना आंदोलन देऊन सुंदराबाई भावनांच्या मुग्ध कळ्या इतक्या सफाईनें खुलवितात कीं, अंतःकरणाला पीळच पडावा. त्यांची लावणी व ठुंबरी ऐकतांना श्रोते बेभान होतात, याचें कारण तरी हेंच ! रसपूर्ण गायनाच्या वातावरणांत 'वाहवा' म्हणण्याची कोणालाहि शुद्ध राहतच नाहीं, पण पुष्कळदां डोळ्यांतून अश्रु मात्र बाहेर पडतात. कसलेला गळेबाज गवयी आपल्या गायनाच्या कसरतीनें व चमत्कृतीनें लोकांना टाळ्या द्यायला लावतो, तर सुंदराबाई आपल्या भावपूर्ण व रसाळ गाण्यानें श्रोत्यांच्या अंतःकरणाला पाझर फोडतात. गवयाचें कसरतीचें गाणें चमत्कृतिप्रिय माणसांना चकित करतें, पण मैफलींतच रहातें. तर सुंदराबाईचें गाणें देहभान विसरायला लावून श्रोत्यांच्या कानांत सतत घुमत रहातें. इतका या दोन्ही गाण्यांत फरक आहे. गातांना त्यांच्या चेहऱ्यावर त्या त्या भावना स्पष्ट दिसतात. लावणी गाण्याचा धीटपणा त्यांच्या अंगीं असल्यामुळें कसल्याहि दर्जाच्या श्रोत्यांपुढें त्यांचें गाणें रंगतें. भावनापूर्ण चेहऱ्यामुळें गायनाला दृश्याची जोड मिळते. सुंदराबाईना शिकविलेला ठराविक तऱ्हेचा ('शाम झूले हिंदोला' रूपी) अभिनय अथवा 'आदा' मुळींच पसंत नाहीं. त्यांना तो कृत्रिम वाटतो. त्यापेक्षां गोहरजानचा स्वाभाविक अभिनय त्यांना फार आवडे. गातांना भावनेशीं स्वतः समरस होऊन उत्तम कलावंताप्रमाणें त्या श्रोत्यांनाहि समरस व्हावयाला लावतात. त्यांच्या उलट पुष्कळसे गळेबाज गायक कलेचें ध्येय व रसपरिपोष हा हेतु विसरत चालले आहेत. वाटेल तसा गळा फिरवून पांच पंचवीस ताना बाहेर फेंकून श्रोत्यांकडून टाळ्या व 'वाहवा' मिळविण्यांतच त्यांना धन्यता वाटते.

महाराष्ट्रीय लावणीला सुंदराबाईनीं नवें वळण देऊन ती जास्त सुंदर केली आहे. तिचें मूळचें शोभिवंत स्वरूप तसेंच ठेवून पूरबच्या गायकींतील अलंकार व स्वराभरणें लेववून तिला त्यांनीं जास्त देखणी व उठावदार केली आहे. लावणी गातांना त्यांचे उच्चार रेखीव, सार्थ व मोहक होतात. त्यांत विविधता असते. त्यांत सफाई व गोंडसपणा असतो; व लावणींतील भावनेच्या सूक्ष्म छटा स्पष्ट करण्याचें कौशल्यहि असतें. शृंगारयुक्त लावणींतील उच्चाराचा ठसका, शब्दांना घातलेली मुरड, त्यांची आकर्षक फेंक, करुणरसपूर्ण लावणींत उच्चाराचा मृदुपणा, कांहीं विशिष्ट

शब्द आळविणें इत्यादि रसपरिपोषक प्रकार ऐकले कीं, सरस्वती त्यांच्या जिभेवर नाचत आहे, असें वाटतें. लावणी गाणाऱ्या अशिक्षित लोकांचे मूळचे हेंगाडे अशुद्ध उच्चार त्या करीत नाहींत. जुन्या लोकांच्या लावण्या आपण ऐकल्यास त्यांवर झालेल्या टप्प्याच्या गायकीचा संस्कार आपणास दिसून येईल. विशेषतः, टप्प्यांतील झमझमे व हरकतींचें प्राचुर्य त्यांत आपणास फार आढळून येईल. सुंदराबाईंनीं ही फाजील रसविघातक तानबाजी काढून तिला पूरबच्या गायनांतील मुरकी, खट्का, नाजुक कंप, मींड व घसीट ह्या सुंदर अलंकारांची जोड दिली. त्यांच्या लावणींत बोलतानांचे सट्टे दिसून येणार नाहींत. लावणी गायनांतील त्यांची ही कामगिरी पाहतां कोणाहि पूर्वग्रहविरहित रसिकाला त्यांना धन्यवाद द्यावेसे वाटतील. ' सखे नयनकुरंग ', ' खुण बाळपणांत ', ' ऐकून दर्द आलें डोळ्याला पाणी ' ह्या रेकॉर्डस् त्यांच्या उत्तम लावण्यांचा नमुना म्हणून दाखवितां येतील. ' सखे नयनकुरंग ' मधील ' नयन ', ' लाली ', ' टवटवती ' या शब्दांचे ठसकेदार उच्चार व फेंक श्रवणीय आहेत. ' तुझें मुरकत चालणें ' या लावणीमध्यें ' (अ) ग ' हा शब्द निरनिराळ्या प्रकारांनीं उच्चारून त्यांनीं निरनिराळा भाव व्यक्त केला आहे. ' नको ऽऽ नादीं ग लावुं ' ही ओळ घोळवितांना निघालेले भुरळ पाडणारे स्वर (seductive tunes) लावणीच्या अर्थाला धरूनच आहेत. त्यांचीं पूर्वी व आजहि अतिशय लोकप्रिय असलेलीं गीतें म्हणजे ' मोरा बन्सीवाला कान्हा ', ' मोरी बिंदीया ', ' कौन तऱ्हासे ', ' आवत है गिरिधारी ', ' तुम एक बोसा ', ' कान्हा मुखसे ना बोलो ', ' मानुंगी न हरगीज ' हीं होत.

सुंदराबाईच्या मधुर गायकीचा परिणाम १९१७-१९१८ सालीं बालगंधर्वावर झाला होता, असें म्हणतात. त्यावेळीं ' एकच प्याला ' नाटकाकरतां सुंदराबाईंनीं आपल्या संग्रहांतून उत्तम चाली काढून दिल्या होत्या. त्यांतील ' दिलबर करार तूने ' (' काशि या त्यजूं पदाला '), ' कत्ल मुझे कर डाला ' (' सत्य वदे वचनाला नाथा ') ' पिया मनसे ' (' प्रभु मजवरी कोपला ') ह्या फारच लोकप्रिय झाल्या आहेत. वरील दोन वर्षांत ज्यांनीं ' एकच प्याला ' नाटक पाहिलें असेल, त्यांना त्यावेळीं बालगंधर्वांच्या गायकीवर सुंदराबाईच्या गायनाची पडलेली छाप स्पष्टपणें दिसली असेल. परंतु कालाच्या ओघांत ती छाप पुढें पार धुवून गेली. वरील चाली रसपरिपोषक असूनहि कांहीं अहंमन्य टीकाकारांनीं त्या क्षुद्र व उडत्या ठरविल्या आहेत. परंतु वरील पदें ऐकत असतांना तशा त्या मला केव्हांहि वाटल्या नाहींत. त्यांतील ' सत्य वदे ' हें पद म्हणत असतांना होणाऱ्या नारायण-

रावांच्या दोषांचा मीं हिराबाईवरील लेखांत उल्लेख केलाच आहे. पण तो दोष मूळ चालींत नसून बालगंधर्वांच्या म्हणण्याच्या पद्धतींत आहे. सुंदराबाईच्या वाणीच्या शुद्धतेचा व सार्थ शब्दोच्चाराचा मात्र बालगंधर्वांवर मुळींच परिणाम झाला नाहीं. त्यांच्या सहवासांत राहूनहि ते या बाबतींत कोरडेच राहिले. सुंदराबाई स्वभावानें सरळ व स्पष्टवक्त्या आहेत; परंतु अगदीं निगर्वी आहेत. गुणी जनांचा परामर्श त्या नेहमीं घेत असतात. चांगल्या चांगल्या गायकांचें गाणें ऐकण्याकरतां त्यांनीं पुष्कळ पैसा खर्च केला. कै. भास्करबुवा बखल्यांना सुंदराबाईचा मधुर आवाज व भावपूर्ण गाणें फार आवडायचें. एकदां त्यांनीं खूष होऊन एक अंगठी त्यांना बक्षिस दिली होती. बुवांच्या जवळ गाणें शिकण्याची इच्छा त्यांनीं व्यक्त केली असतांना बुवा त्यांना स्पष्टपणें म्हणाले, “ बाई, तुम्ही गातां हेंच चांगलें आहे. आम्हीं तुम्हाला शिकविलें, तर हा तुमचा आवाज जाईल; आणि हा तुमचा आवाज गेल्यावर मग तुम्हीं गायचें तरी कशाला ? ” कोणाहि गाणाराची त्याच्या मागें सुंदराबाई निंदा करीत नाहींत, पण कोणीं मतच विचारल्यास आपलें मत त्या निर्भीडपणें मांडतात. गंधर्व मंडळींतील एका प्रसिद्ध संगीत नटानें नाटकांतील स्वतःच्या गाण्यासंबंधीं एकदां त्यांचें मत मुद्दाम मिष्कीलपणें विचारलें. सुंदराबाई स्पष्ट बोलल्या, “ एवढे तुम्ही विद्वान् गवयी, पण नाटकांत फार बेजबाबदार रीतीनें गातां.” नटाचा चेहरा कसा झाला असेल, हें सांगावयास नकोच. संगीत नाटकांत नट रसहीन गातात, निव्वळ टाळ्या मिळविण्याकरतां खूप लांबलचक तानांचीं भेंडोळीं फेंकतात, याबद्दल त्यांना नेहमीं वाईट वाटतें. त्या स्वतः ‘ उगिच कां कांता ’, ‘ पाहीं सदा मी ’, ‘ परवशतापाश देवें ’ हीं पदें फारच चांगलीं समजून व रसाळ गातात.

‘ सुंदराबाई नाजुक गातात,’ असा त्यांच्या गाण्यावर आक्षेप घेतला जाई. परंतु त्यांचा मूळचाच बारीक आवाज लक्षांत घेतला तर ह्या आरोपांत तथ्य नाहीं, असें दिसून येईल. त्या खुल्या आवाजानें गातात; त्यामुळें बारीक आवाज असूनहि सुंदराबाईचें गाणें एकाद्या थिएटरमध्यें अगदीं वरच्या गॅलरींत प्रत्येक शब्दासकट स्पष्ट ऐकूं येई, असा माझा स्वतःचा अनुभव होता. सुंदराबाईच्या गाण्यांत चमत्कृतिजनक तानबाजी नसली, तरी त्यांत भावनेची उत्कटता आहे, वाणीचा चटकदारपणा आहे व सुरेल स्वरांची शीतलता आहे, एवढें त्यांच्या शत्रूलाहि कबूल करणें भाग आहे.

बालगंधर्व

१९३० सालीं एकदां पुण्यास व्याख्यान देतांना आपल्या गायनाची देणगी आपल्याला मातापितरांपासून मिळाली असून, आपली आई भजनें, भूपाळ्या अत्यंत रसाळ म्हणत असे, असें बालगंधर्व ऊर्फ नारायणराव राजहंस म्हणाले होते. मातापित्यांचा गुण मुलांत उतरल्याशिवाय सहसा रहात नाहीं. निदान घरांत गायनाचें वातावरण असलें, तर लहान मुलांच्या मनावर त्याचे संस्कार झाल्याशिवाय रहात नाहींत. मात्र लहानपणीं नारायणरावांना खेळण्याचा नाद फार असल्यामुळें त्यांच्या मुसलमान उस्तादांना मैदानावर जाऊन त्यांना हुडकून आणून गावयाला बसवावें लागत असे! तरीसुद्धां त्यांच्या गुरूनीं—महिबूबखॉनीं—त्यांना फार प्रेमानें शिकविलें. शिष्यानेंहि गुरूला म्हातारपणीं स्वतःजवळ बाळगून त्याची बडदास्त कंपनींत उत्तम ठेवलेली मीं प्रत्यक्ष पाहिलेली आहे. ही कृतज्ञता शिष्याला भूषणावह नाहीं, असें कोण म्हणेल ?

नारायणरावांचा आवाज अत्यंत मधुर आहे, हें सूर्यप्रकाशाइतकें स्पष्ट आहे. त्यांच्या आवाजाला झार असल्यामुळें तो 'स्वयंप्रकाशी' आहे. ज्याप्रमाणें त्यांचें रूप एके काळीं मोहक होतें, त्याचप्रमाणें त्यांचा आवाजहि मोहिनी घालणारा होता. त्यांच्या आवाजाच्या झारेला इंद्रधनुष्यांतील विविध रंगांच्या छटांची उपमा एका मर्मज्ञ रसिकानें दिली आहे, आणि ती सार्थहि आहे. आवाजाच्या जोरावर ते संगीतांतील एक विलक्षण जादुगार झाले होते. इतर कलावंत गायकांप्रमाणें जरी त्यांच्या गायनांत पुष्कळ तऱ्हा नसल्या, तरी त्यांचें साधेंसुधें गोड गाणें आल्हाददायक झालें आहे, तें या कंठमाधुर्याच्या देणगीवरच ! त्या आवाजाची झार व गोडी आज वयोमानाप्रमाणें कमी झाली आहे. हा आवाज प्रत्यक्ष ऐकण्याकरितां लोक शेंकडों मैलांवरून धावत येत असत; तारेनें थिएटरमध्यें जागा रिझर्व केल्या जात; स्पेशल मोटारी सोडल्या जात; इतकेंच काय, पण नाटकाच्या तिसऱ्या अंकापर्यंत तिकिटें मिळवण्याची लोक खटपट व धडपड करीत असत. २० वर्षांपूर्वी हा मधुर आवाज ऐकण्यासाठीं उमरावती मुक्कामीं एका वऱ्हाडच्या पाटलानें "वाटेल

तितके पैसे घ्या, कुठेंहि कोपऱ्यांत जागा द्या, परंतु गंधर्वांचें गाणें ऐकूं द्या व डोळे भरून त्याला पाहूं द्या !" असे उद्गार काढल्याचें मला खात्रीलायक माहित आहे.

नारायणरावाची गाण्याची पद्धतिहि अत्यंत सुरेल व गोड आहे. ऑर्गन व सारंगीवर त्यांनीं आपला आवाज मिळविला कीं, त्या तीन सुंदर स्वरांच्या मिलाफानें कानांचें समाधान होऊन अंगावर रोमांच उभे राहात व रंगमंदिरांत विलक्षण शांतता प्रस्थापित होई. त्यांची गायनपद्धति साधी, सरळ असली, तरी अत्यंत रसोत्पादक आहे. त्यामुळें गवयांच्या तासभर गाण्यानें जो परिणाम होणार नाहीं, तो पांच मिनिटांत गंधर्वांच्या गाण्यानें होई. त्या सुरेल गाण्यानें 'अच्छे अच्छे' गवयीसुद्धां त्यांच्या गाण्यावर लुब्ध होत असत. १९१७–१८ च्या काळांत प्रख्यात व अलिकडेच दिवंगत झालेले गवई अल्लादियाखाँसाहेब आपल्या शिष्याच्या (कै. भास्करबुवा बखले यांच्या) आग्रहावरून एकदां 'स्वयंवर' नाटकाला गेले होते. 'स्वकुलतारक सुता' हें पद सुरू झालें. नारायणरावांचें तें हातखंडें पद, रागहि आवडता व श्रोतेहि समजूतदार ! मग काय, तें गाणें फारच परिणामकारक झालें. या रागामध्यें (भीमपलास) कोमल निषादावरून तार षड्जाला जातांना, नारायणराव निषादाला हेलकावे देऊन मग षड्जावर इतक्या सुरेलपणें कायम होत कीं, रसिकांना आल्हादच वाटावा. खाँसाहेबांनीं तर तेथल्या तेथेंच उद्गार काढले, "वाहवा ! क्या तेरी निखाद मीठी लगती है ! मैं आज चालीस बरस गाता हूँ, लेकिन मेरेसे ऐसी नहीं लगती."

या रसोत्पादक गायनपद्धतीनें ते रंगभूमीवरचे राजे झाले होते. शृंगार, करुण वत्सल व शांत या रसांवर त्यांचें सारखेंच प्रभुत्व होतें. गाणें सुरू केल्यावर गातां गातां ते पदांतील भावनेशीं आपोआप तद्रूप होऊन गात असल्यामुळें श्रोतृसमाजावर परिणाम करीत असल्यास नवल कसलें ? 'नाथ हा माझा', 'सुजन कसा मन चोरी', 'खरा तो प्रेमा ना धरी लोभ मनीं', 'मला मदन भासे', 'नयनें लाजवीत', 'मधुकर वनवन फिरत', इत्यादि पदें गातांना शृंगाराचें व प्रसन्नतेचें वातावरण ते निर्माण करीत; तर 'राजस बाळा', 'कच सखा', 'मज जन्म देई माता' 'कुणासी निंदूं' या पदांनीं श्रोत्यांच्या डोळ्यांतून ते टिपें काढीत. 'स्वस्थ कसा', 'घास घेरे तान्ह्या बाळा' हीं पदें ऐकतांना स्त्रियांना मातृत्वाच्या गुदगुल्या होऊन त्यांचें अंतःकरण वात्सल्यानें भरून येई, तर 'स्वकुलतारक सुता' म्हणतांना ते स्त्रीजातीचें महत्त्व श्रोत्यांना पटवून

देत. इतका रसोत्पादक गाणारा स्त्री नट महाराष्ट्र रंगभूमीवर भाऊराव कोल्हट-करांनंतर दुसरा झाला नाहीं. परंतु सुमारें १९११ सालानंतर रंगभूमीवर प्रत्येक पद, विशेषतः त्यांतलें एकादेंच कडवें, तासनतास घोळघोळून म्हणण्याची कंटाळवाणी व नाट्यदृष्ट्या रसहानिकारक संवय नारायणरावांना लागली. त्याबद्दल ते स्वतः जितके जबाबदार आहेत, तितकेच त्यांना वारंवार 'वन्स मोअर' देणारे त्यांचे अंधभक्तहि आहेत. 'मानापमान' नाटकांतील 'नाहीं मी बोलत नाथा' या ओळीचें ते अक्षरशः 'दळण' दळत असत. या पुनरुक्तीचें उत्तम विडंबन माधवराव जोशी यांनीं आपल्या प्रख्यात 'विनोद' नाटकांत केलें होतें. ('नाहीं मी बोलत नाथा। झाडीन संगीत लाथा॥')

नारायणरावांच्या गायनकलेच्या विकासाकडे सूक्ष्म दृष्टीनें पाहिलें असतांना त्यांच्या रंगभूमीवरील संगीतमय आयुष्याचे, माझ्या दृष्टीनें, चार खंड पडतात. या चार कालखंडांमध्यें त्यांच्या गायनावर निरनिराळ्या गायनपद्धतींचे, निरनिराळ्या गायकांच्या गायनांचे संस्कार झाले. पहिला खंड म्हणजे सुमारें १९०५ पासून १९११ सालपर्यंतचा काल. त्यावेळीं 'सौभद्र', 'शाकुंतल', 'रामराज्यवियोग', 'गुप्तमंजूष', 'वीरतनय', 'मूकनायक', 'शारदा' हीं नाटकें लोकप्रिय झालीं होतीं. यावेळीं नारायणरावांचें गायन अगदीं बाल्यावस्थेंत होतें. पण गाणें अत्यंत गोड असे. त्यांत चक्रीदार तानांचीं भेंडोळीं, किंचित् हरदासी तऱ्हा, पुष्कळ वेळां त्यांत त्यांनीं लावणीचा ढंग, टप्प्याच्या गायकीचें अंग आणलें कीं संपलें ! परंतु सुंदर रूप, गोड आवाज, स्वाभाविक सुरेल गाणें, या नैसर्गिक देणग्यांच्या जोरावर ते श्रोत्यांवर छाप पाडूं शकले. इतकेंच नव्हे, परंतु हा मुलगा आपल्या गोड गायनावर चांगलें नांव मिळवील असेंहि भाकीत लोकमान्य टिळकांनीं करून 'बालगंधर्व' ही सार्थ पदवीहि त्यांना दिली. यावेळीं 'बेका' नांवाच्या एका जर्मन कंपनीनें त्यांच्या 'पुष्पपराग', 'पांडुनृपति', 'प्रियकर माझे भ्राते', 'सुलभ मनीं गणा न भूपसुता', 'सफलेच्छा ती' इत्यादि घेतलेल्या लोकप्रिय गाण्यांच्या रेकॉर्डस् ऐकल्यावर ख्याल, ठुंबरी वगैरे गायकींचा त्यांच्या गाण्यावर फारसा संस्कार झालेला नव्हता, असें दिसून येईल. पुढेंपुढें कंपनींतील प्रमुख पुरुष नट व मालक रा. जोगळेकर (नारायणराव) यांच्या गाण्याची छाप त्यांच्यावर पडूं लागली. जोगळेकर लायक गायक असून अत्यंत गोड गात असत, व बीनहि वाजवीत असत. या 'नारायणरावांच्या जोडी'नें त्या काळीं आपल्या

मधुर गायनानें महाराष्ट्रीय रसिकांस वेड लाविलें होतें. तरी सुद्धां नारायणरावांच्या मधुर आवाजाचें व सहज गायनाचें वजन श्रोत्यांवर जोगळेकरांच्या कसलेल्या गाण्यापेक्षांहि जास्त पडत असे. भाऊराव कोल्हटकरांची जागा ते भरून काढणार, असा अंदाज त्यावेळीं लोकांनीं केला होता.

दुसरा खंड १९११ ते १९१६ पर्यंतचा. या कालामध्यें ‘ मानापमान ’, ‘ विद्याहरण ’ हीं नाटकें बसवून कंपनीनें अत्यंत लौकिक मिळविला. हीं दोन नाटकें अत्यंत लोकप्रिय झालीं होतीं. ‘ मानापमानां ’ तल्या व ‘ विद्याहरणां ’तल्या बऱ्याच चाली गोविंदराव टेंबे यांनीं दिल्या असून त्यांची तालीमहि नारायणरावांना त्यांच्यापासूनच मिळाली होती. ‘ विद्याहरणा ’ च्या सुमारास कै. भास्करबुवा बखले यांचा कंपनीशीं संबंध येऊन त्यांचीहि तालीम नारायणरावांना मिळूं लागली. दोन्ही नाटकांतील चाली टेंबे व बखलेबुवा यांनीं दिल्या असून नारायणरावांच्या वाट्यास होरी, ठुंबरी, दादरे, केरवे या बनारसी ढंगाच्या चाली आल्या. त्यांतल्या त्यांत बऱ्याचशा मूळ चाली गोहरजान, मलकाजान, प्यारासाहेब, जानकीबाई, मौजुद्दीनखॉं, यांच्या ग्रामोफोन रेकॉर्डसमुळें अगोदरच उपलब्ध होत्या. त्या गोविंदरावांना आयत्या उपयोगी पडल्या. त्यावर नाटकांतील मराठी गाणीं, मूळ हिंदी गाण्यांप्रमाणेंच, बसविण्याचा प्रयत्न झाला. ‘ विद्याहरणां ’-तील ‘ प्रेमसखा उद्धरी जिवाला ’ हें गाणें त्याच्या मूळ रेकॉर्डप्रमाणेंच (‘ जावो सखी पियाको ले आवो ’) बालगंधर्वांनीं स्वतःच्या रेकॉर्डमध्येंहि म्हटलें आहे. या चाली गोविंदरावांना आयत्या मिळाल्या. लहान लहान मुरक्या, सुरेल खट्के, स्वरांदोलन, इत्यादींनीं युक्त असा लखनौ–बनारसकडील पूरब गायकीचा ढंग त्यांनीं नारायणरावांच्या गळ्यावर चढविण्याचा प्रयत्न केला. पण त्याचा नारायणरावांच्या गळ्यावर फारसा परिणाम न होऊन त्या ढंगावरतीच नारायणरावांच्या स्वतःच्या गाण्याचा मात्र परिणाम झाला. नारायणरावांच्या गळ्यांतून त्या जागा नारायणरावांच्या पद्धतीनेंच निघाल्या. पदें बसवितांना त्या पदांचें नाटकांतील स्थान व त्यांचें नाट्य यांपेक्षां हिंदुस्थानी ढंग व गोडवा यांकडे गोविंदरावांनीं जास्त लक्ष दिल्यामुळें रंगभूमीवरील संगीत नाट्याला मारक होऊं लागलें तें याच नाटकापासून. कसें व किती गायचें या बंधनांचा विसर नाटककार व नट यांना येथपासूनच पडत गेला. रंगभूमीवरील या अतिरिक्त गायनाला गोविंदराव टेंबे व नाटककार खाडिलकर यांसारख्यांनाहि आवर घालतां आला नाहीं. असो.

मधून मधून ‘ टकमक पाही ’, ‘ नयनें लाजवित ’, ‘ आतां राग देई मना ’ यां-सारखीं ख्यालगायकीचीं पदें होतीं. पण तीं थोडीं! परंतु ‘आतां राग देई मना’ या बागेश्रींतील गाण्यापासून नारायणरावांच्या ख्यालगायनास सुरवात झाली, असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. हें पद इतकें लोकप्रिय झालें होतें कीं, ‘ विद्याहरण ’ नाटक चालू असतांना या पदाच्या आधीं मुंबईतील प्रख्यात सॉलिसिटर लाड आपल्या कुटुंबियांसह आपल्या कायमच्या रिझर्व केलेल्या जागेवर येऊन बसावयाचे व हें पद संपल्यावर एल्फिन्स्टन् थिएटरमधून निमूटपणें निघून जावयाचे. हें पद गात असतांना नारायणराव ‘ आतां ’ या शब्दावरील मींड इतकी गोड घेत, ‘ मना ’-वरील स्वराचा न्यास इतका मधुर व सुंदर करीत कीं, श्रोत्यांच्या तोंडून ‘ आ हा हा !’ असा उद्गार सहज निघे. ख्यालाच्या अंगानें स्वरांचें विलंबित लयींतील मींडयुक्त गाणें नारायणराव थोडें थोडें गाऊं लागले होते. तरीहि त्यांचा विशेष भर तानेवरच असे. तान मात्र सुरेल, दाणेदार, सहज व दमदार असावयाची. तानेची फिरत अगदीं सरळमार्गी असावयाची. ‘ खरा तो प्रेमा ’ हें पद गोविंदराव टेंबे जसें पेटीवर वाजवीत, तसें, अगदीं त्या बरहुकूम, नारायणराव गात असत. ‘ विद्याहरणां ’तील ‘ प्रेमसखा ’ गाण्यासंबंधीं वर लिहिलेंच आहे.

तिसरा खंड ‘ स्वयंवर ’ नाटकापासून १९२३ सालापर्यंतचा. या कालांत प्रामु-ख्यानें कै. भास्करबुवा बखले व अंशतः सुंदराबाई यांचा बालगंधर्वांच्या गायकीवर विशेष परिणाम झाला. या कालांत ‘ स्वयंवर ’, ‘ एकच प्याला ’ व ‘ संशयकल्लोळ ’ हीं नाटकें अतिशय लोकप्रिय झालीं. ‘ द्रौपदी ’ नाटक नुकतेंच सुरू झालें होतें. परंतु तें त्यावेळीं फारसें यशस्वी झालें नाहीं. ‘ स्वयंवर ’ नाटकांतील बहुतेक चाली बखलेबुवांनींच दिल्या होत्या. नाटकांतील पदें बसवण्यापूर्वीं त्यांच्या मूळच्या सर्व चिजा बुवांनीं नारायणरावांना सहा महिने अगोदर स्वतः शिकविल्या; त्यांच्या रागांची तालीम दिली; नंतर पदें झालीं. त्यांत ख्यालांतील सर्व उत्कृष्ट चिजांच्या चाली आहेत. उदाहरणार्थ, ‘ नाथ हा माझा ’, ‘ सुजन कसा मन चोरी ’, ‘ मम आत्मा गमला ’, ‘ मम सुखाची ठेव देवा ’, ‘ स्वकुलतारक सुता ’, ‘ अनृतचि गोपाला ’ ‘ अजि राधा बाला ’ हीं सर्व पदें उत्कृष्ट, घराणेदार चिजांवर रचलेलीं आहेत. भास्करबुवांची गायकी या नाटकापासून नारायणरावांच्या गळ्यांतून ऐकूं यायला लागली. ‘ स्वयंवर ’ नाटकांतील गायकी जितकी भारदस्त व उठावदार आहे, तितकीच ती अवघड व कठीण आहे. नारायणराव या गाण्यांपासून ख्याल गायल

लागले. त्यांचीं सर्व पदें अत्यंत लोकप्रिय होऊन महाराष्ट्रीयच काय, पण आमच्या गुर्जर, पार्शी, सिंधी बंधूंच्याहि तोंडीं आलीं. 'स्वयंवर' नाटकाला वरील सर्व विविध जमातींची गर्दी होऊं लागली, ती नाटकापेक्षां त्यांतील नुसतें गायन ऐकायला. 'स्वकुलतारक' या एका गाण्यावर ग्रामोफोन कंपनीनें हजारों रुपये मिळविले. इतकी अपूर्व लोकप्रियता त्या एका गाण्यानें मिळविली. त्या काळीं हें पद गातांना नारायणराव विलंबित लयींत सुरवात करून रागाचे स्वर व आलाप घेत असत. नंतर ख्यालियांच्या पद्धतीनें लय वाढवून स्वरालापांची बढत करून तानेची फिरत करीत. या काळांतील दुसरें लोकप्रिय पद म्हणजे 'नृपकन्या तव जाया' हें. तें सुद्धां नारायणराव उत्तम गात. त्यांत ते शृंगाराची लयलूट करीत. या काळांत विलंबित गाण्याकडे नारायणरावांनीं विशेष लक्ष दिलें. त्यामुळें त्यांच्या गाण्याला वजन व भरीवपणा आला. त्यांची तान मात्र सरळ पद्धतीचीच राहिली. तींत म्हणण्यासारखें वैचित्र्य आलें नाहीं. तरीपण रसदृष्ट्या व नाट्यदृष्ट्या विचार केल्यास वाटत असलेली ही तानेची वैचित्र्यपूर्ण उणीव बाधक न होतां, त्यांचें सरळ, सुरेल, स्वरांचें गाणेंच जास्त रसपरिपोषक ठरलें. कारण अतिशय तानांचीं भेंडोळीं फेकून रसहानि करणारे गवई नट रंगभूमीवर थैमान घालीत होतेच. 'स्वयंवरां'त टप्प्याची उत्कृष्ट चाल आहे. सदरहू टप्पा ('जमुनाके तीर') रहिमतखाँ फारच छान गात असत. यावरील पद ('अवतार जीव घेतसे') नारायणरावहि सुंदर गात असत.

'स्वयंवरा'नंतर 'एकच प्याला' नाटक संगीतदृष्ट्या तितकेंच यशस्वी व लोकप्रिय झालें. यांतील चाली श्रुतिमनोहर, रसाळ व नवीन तऱ्हेच्या होत्या. पदेंहि प्रसादपूर्ण झालीं असून म्हणण्यास व समजण्यास सहज व सुबोध झालीं आहेत. या नाटकांतील गंधर्वांच्या बहुतेक चाली सुंदराबाईंनीं दिल्या. सुंदराबाईच्या गाण्याची छाप त्यावेळीं नारायणरावांवर विशेष पडली. कव्वाली, गझल, दादरे या गायकीचा अस्सल गायनप्रकार नारायणरावांच्या कंठांतून बाहेर पडूं लागला. त्यांतील विशेष लोकप्रिय पदें म्हणजे 'कशि या त्यजूं', 'सत्य वदे', 'प्रभु मजवरी कोपला' हीं होत. यांत गझल-कव्वालीचा ढंग आहे. नारायणरावांनीं सुंदराबाईच्या वाणीचा स्पष्टपणा व शब्दांची सार्थ फेंक उचलली असती, तर नारायणरावांचें संगीत रंगभूमीवर आणखी रसपरिपोष करूं शकलें असतें. परंतु तो संस्कार दुर्दैवानें झाला नाहीं. त्यामुळें नारायणरावांचें गाणें गोड लागत असलें,

तरी सर्व गाणें ऐकूं न आल्यामुळें 'एकच प्याल्या 'चीं पुस्तकें पदांकरतां फारच खपूं लागलीं. त्यामुळें सुंदराबाई त्या सुंदराबाईच, व नारायणराव ते नारायणरावच राहिले ! 'एकच प्याला ' नाटकापासून दुसरा महत्त्वाचा दोष नारायणरावांच्या गाण्यांत शिरला. तो असा कीं, त्यांच्या गाण्यांत ठिकठिकाणीं विनाकारण रडवेपणा फार शिरला. त्यांच्या आनंदाच्या गाण्यांतहि रडके करुण स्वर येऊं लागले. त्यामुळें उगीचच उदासवाणें वातावरण निर्माण होऊं लागलें.

चवथ्या कालखंडामध्यें मा. कृष्णराव यांच्या गायकीचा परिणाम नारायणरावांवर झाला. या कालांत 'आशा-निराशा ', ' नंदकुमार ', ' विधिलिखित', ' मेनका ', ' कान्होपात्रा ', ' सावित्री ', ' अमृतसिद्धि ' हीं नाटकें कंपनीनें बसविलीं. वरील सर्व नाटकांत नारायणरावांना कृष्णरावांनीं चाली दिल्या होत्या. ' विधिलिखित ' मध्यें कांहीं गोड चाली कंपनींतील सारंगीवाले खानसाहेब कादरबक्ष यांनीं दिल्या होत्या. त्यांतल्या त्यांत ' आशा-निराशा ' व ' मेनके 'तील मास्तरांच्या कांहीं चाली फारच लोकप्रिय झाल्या. ' आशा-निराशे 'मधील ' मान्य कांत वरिला ', ' तात करी दुहिताविनाश ', ' नंदकुमार ' मधील ' तिमिर पटल ', ' त्याग भाग ', ' मेनके ' मधील ' भक्तिभाव हा घ्या सेवा ', ' भूषण संसारा ', ' नच देहा विसरले ', ' प्रियकर वश मजला ' हीं गाणीं लोकप्रिय झालीं व त्यांच्या रेकॉर्डसूहि सुंदर निघाल्या. परंतु ' आशा-निराशा ', ' मेनका ', ' नंदकुमार ' हीं नाटकें रंगभूमीवर लोकप्रिय न झाल्यामुळें त्यांतील हीं गोड गाणींहि लोक हळुहळू विसरूं लागले; व आज तर तीं ऐकूंहि येत नाहींत. आजच्या काळांत ' सावित्री ' मधील ' योग्य न प्रेम वर्णना ' हेंच पद काय तें लोकांच्या तोंडीं बसलेलें आहे. या काळांत मास्तर कृष्णरावांच्या गाण्याची छाप नारायणरावांवर पडली. मास्तरांच्या कांहीं कांहीं चपळ व मधुर हरकती ' उगीच कां कान्ता ', ' भक्तिभाव हा घ्या ', ' भूषण संसारा ', ' नच देहा विसरले ' या पदांतून दिसत. परंतु मास्तरांच्या गाण्यांतलें काठिन्य व पुसटपणा टाकून स्वतःच्या गळ्याला पचेल तेवढाच भाग नारायणरावांनीं घेतला. नारायणरावांच्या गळ्यांतील मुरक्या व हरकती यांचा स्वच्छपणा व सुरेलपणा १९३२ सालपर्यंत कायम असल्यामुळें मास्तरांच्या त्याच जागा नारायणरावांच्या गळ्यांतून जास्त मधुर, जास्त शोभिवंत, जास्त रसपूर्ण व स्वच्छ उतरत व लागत. मास्तरांच्या गाण्यांत जितकें वैचित्र्य होतें, तितकाच त्यांचा गळा पुसट होत चालल्यामुळें त्यांच्या कित्येक हरकती प्रत्यक्ष ऐकूं येण्याऐवजीं त्यांच्या हातवाऱ्यां-

वरूनच समजून घ्याव्या लागत. ‘ विधिलिखित ’ नाटकापासून कादरबक्ष सारंगीवाले यांच्या वादनाचा परिणाम नारायणरावांच्या गाण्यावर बराच झाला. नाटक चालू असतांना हे दोघे एकमेकांची साथ करतांना नेहमीं आढळत. ‘ विधिलिखित ’ मधील ‘ दिव्य देशकार्या ’, ‘ कां घातुक रुसवा ’ या कादरबक्षांच्या दोन चाली अतिशय मधुर व नावीन्यपूर्ण होत्या. ‘ कां घातुक रुसवा ’ व ‘ वरि कैसा ’, ‘ स्वजनासी आसरा जाहला ’ या गाण्यांमधील पंजाबी ढंगाच्या व अवघड मुरक्या नारायणरावांच्या गळ्यांतून काढण्याचा कादरबक्षांनीं कसोशीनें प्रयत्न केला. त्यांनीं दररोज सारंगी घेऊन नारायणरावांना वाजवून त्या अवघड जागांची तालीम द्यावी. त्यांतील ‘ शंकरा ’ मधील ‘ नवपथ सुखे ’ ही त्यांनींच दिलेली चाल तर एक महिनाभर सतत नारायणराव बसवून घेत होते. एकंदरींत १९२६ सालपासून तों १९३२ सालपर्यंत कादरबक्षांच्या वादनाचा परिणाम नारायणरावांच्या गायकीवर फार झाला. ‘ स्वयंवरा ’ सारख्या जुन्या नाटकांतील ‘ नरवर कृष्णासमान ’ व ‘ करिन यदुमनीं सदना ’ या दोन गाण्यांतील ‘ नरवर कृष्णा समान हां, हां हां ’, ‘ यदुमनीं सदना हां, हां हां ’ या ओळींचें पुनरावर्तन सारंगीवर ठरविलेल्या स्वराला व तानांच्या साहाय्यानें होत असे. या सर्व जागा अगदीं सिनेमांतील गाण्याप्रमाणें क्रमवार बसविलेल्या असत. निव्वळ संगीताच्या दृष्टीनें हा अभिनव प्रकार मधुर व आकर्षक ठरला. परंतु त्याच्यामागें रस व नाट्य यांचा विचार नसल्यामुळें पुष्कळदां तो नाटकाला मारकच झाला. ‘ द्रौपदी ’मधील भूपालींतल्या भारदस्त व विलंबित लयींत, ‘ लाजविलें वैऱ्यांना ’ या ओळींतील दुप्पट व चौपट लयींतील दळण भूमिकेला सोडून पोरकटपणाचें वाटे. नारायणरावांच्या माफक बुद्धीला त्यामध्यें रसदृष्टि, नाट्य-दृष्टि राखतां आली नाहीं. हे प्रकार केवळ कानाला गोड लागत आहेत, व आपले श्रोते खूष होत आहेत, या एकाच गोष्टीला हुरळून जाऊन नारायणरावांसारखा भावनेंत शिरून रसपूर्ण गाणारा नट, श्रोते, सारंगीवाले व तबलजी यांच्या पूर्ण आहारीं गेला. त्यांतील अधःपाताची गोष्ट म्हणजे ही कीं, ‘ आज कादरबक्ष व तिरखवाँ साथीला बसणार आहेत किंवा बसणार नाहींत ’ अशा पाट्या रंगमंदिरा-बाहेर नारायणरावच पुढें लावूं लागले. वऱ्हाडांत तर रायपूर, नागपूर येथील प्रेक्षकांच्या शेंकडों तारा कंपनीला येऊं लागल्या कीं, वरील दोन्ही साथीदार साथीला बसणार असल्यास इतक्या इतक्या जागा राखून ठेवा. एकूण नारायणरावांच्या हयातींतच अतिरेकाला गेलेल्या किंवा नेलेल्या संगीतामुळें रंगभूमीचें, नाटकाचें, नाट्याचें मरण नारायणरावांसारख्या प्रथितयश नटाला उघड्या डोळ्यांनीं पहावें लागलें.

या कालांत एक दुसरी महत्त्वाची घडलेली गोष्ट म्हणजे नारायणरावांनीं बसविलेलें 'कान्होपात्रा' नाटक व त्यामुळें नारायणरावांसारख्या नटाचें आक्रोश करणाऱ्या भजनी 'वारकऱ्यां'त झालेलें रूपांतर ही होय. 'कान्होपात्रा' नाटकांतील रसाळ भजनें व अभंग अत्यंत तल्लीन होऊन नारायणराव तर गातच असत, पण कंपनीच्या बिऱ्हाडीं व इतरत्र भजनाचा फड उभा करून चड्डी घातलेले नारायणराव तासन्तास भजनाचा आक्रोश करीत. याचा परिणाम म्हणजे १९३३ सालीं नारायणरावांचा आवाज साफ बसला. भजनाच्या आक्रोशाला बर्फाच्या पाण्याच्या स्नानानें व प्राशनानें साथ दिली. कुणीं तरी सांगितलें कीं, जागरणामुळें होणारी उष्णता थंड पाण्यानें घालवितां येते. आणि लहरी नारायणरावांना हा उपाय पटला. तो त्यांनीं निष्ठेनें अमलांतहि आणला. फळ काय, तर आवाजाचें झालेलें खोबरें! अंगांतील उष्णता गेली कीं नाहीं, हें समजण्यास मार्ग नाहीं, पण आवाज मात्र गारठला हें नक्की! आणि याच सुमारास आर्थिक अडचणींत येऊन नारायणराव 'प्रभात फिल्म कंपनीं'त एका बोलपटाकरतां भागीदार म्हणून शिरले. तेथेंहि आवाजानेंच दगा दिला. शेवटच्या भैरवीखेरीज नारायणरावांचें एकहि गाणें रंगलेलें 'धर्मात्मा' चित्रपटांत उतरलें नाहीं. तेथें रत्नप्रभेनें त्यांच्यावर मात केली. त्यानंतरचें त्यांचें प्रवासी आयुष्य जनतेसमोरच असल्यामुळें त्याविषयीं मी कांहीं लिहीत नाहीं. एकंदरींत सन १९०५ पासून तों १९३३ पर्यंत आपल्या मधुर आवाजानें व गोड गायनानें बालगंधर्वांनीं रंगभूमि गाजविली, ही गोष्ट त्यांच्या शत्रूंनाहि कबूल करणें भाग पडेल.

नाटकाच्या दिवशीं त्यांतील सर्व पदांची उजळणी करण्याचा त्यांचा परिपाठ असे. त्यामुळें रंगभूमीवर उभे राहिल्यावर त्यांना रंगदेवता तात्बडतोब प्रसन्न होत असे. मधुर कंठाचा उपयोग रंगभूमीवर रसोत्पादनाकडे करून रंगभूमीचें वैभव व दर्जा वाढविण्याचें श्रेय कांहीं विशिष्ट कालपर्यंत नारायणरावांना दिलेंच पाहिजे. त्यांना नाट्यदृष्टि असती, त्यांच्या कलेला विचाराची व चिंतनाची जोड असती, तर आयुष्यांतील उत्तरार्धांत त्यांच्या हातून कलेची सेवा योग्य मार्गानें झाली असती. आयुष्यांतील बऱ्याच कालापर्यंत त्यांनीं आपल्या आवाजाची योग्य जोपासना केली, आणि जोंपर्यंत ते आवाक्याबाहेर गात नसत, कुठल्याहि लहरीला बळी पडत नसत, तोंपर्यंत नाट्याचा त्यांच्याकडून केव्हांहि अवमान झाला नाहीं. नारायणराव हल्लींहि खाजगी बैठकींतून गातात. त्यांच्या जमान्यांतहि त्यांची

रंगलेली बैठक मीं ऐकली नाहीं. मला तर त्यांचें रंगभूमीवरीलच गाणें जास्त रंगदार वाटतें. रंगभूमि हीच त्यांच्या संगीताराधनेची पवित्र कर्मभूमि होती. तेथेंच ते रंग व रस हमखास निर्माण करीत.

आजच्या पिढीला नारायणरावांचें जें कांहीं गाणें ऐकावयास मिळतें त्यांत नारायणरावांच्या पूर्वीच्या आवाजाची अभिजात गोडीहि राहिली नाहीं व कसहि उरला नाहीं. तरीसुद्धां एखाद्या वेळेस त्यांचा आवाज लागला, तर पूर्वीची चुणूक दाखवून गतकालच्या सौंदर्याची आठवण ते करून देतात. एके काळचे कसलेले साथीदार केशवराव कांबळे, राजन्ना, कादरबक्ष व तिरखवाँ, हेहि साथीला नसल्यामुळें नारायणरावांचें आजचें गाणें एखाद्या चुकलेल्या असहाय वाटसरूप्रमाणें वाटतें. महाराष्ट्रानें त्यांच्याइतकें सक्रिय कौतुक 'भावड्या' व केशवराव भोसल्यांशिवाय दुसऱ्या कोणत्याहि संगीत नटाचें केलें नाहीं. याचें उत्तम उदाहरण म्हणजे मुंबई येथें मराठी रंगभूमीच्या शतसांवत्सरिकोत्सवाचें अध्यक्षस्थान, नारायणरावांनाच, त्यांची नाट्यसेवा पाहून, जनतेनें दिलें हें होय.

बालगंधर्व—नट-निर्माता

"The proof of an artist is his creative effort, and though that is guided by what we call intuition rather than by reason, the intuition needs to be trained and directed The sign of a finished artist *is not his native genius* but his taste which is the result of broad human culture ,and this requires a nurture that is not to be got simply from rehearsals and the application of grease paint."

इ. स. १९४४ च्या एप्रिल महिन्यांत मुंबईला साहित्यसंस्था व नाट्यसंस्था यांच्या विद्यमानें मराठी रंगभूमीचा जो शतसांवत्सरिक महोत्सव साजरा झाला, तो अनेक कारणांमुळें बराच गाजला. ५००० प्रेक्षकांना बसतां येईल येवढा मोठा उभारलेला उघडा मांडव, केवळ नाटकांसाठीं मुंबईत एक भव्य थिएटर बांधण्याकरितां निधि जमविण्याचा जाहीर केलेला हेतु, सतत तेरा दिवस चाललेले नृत्य—नाट्य—गायनादि कार्यक्रम, इत्यादि गोष्टी महत्त्वाच्या खऱ्या; परंतु त्या सर्वांपेक्षांहि महोत्सवाच्या अध्यक्षस्थानीं श्रीयुत बालगंधर्व यांची केलेली निवड अधिकच महत्त्वाची होती. एवढ्या प्रचंड प्रमाणावर आंखलेल्या या महोत्सवाचें अध्यक्षस्थान मराठी रंगभूमि सतत तीन तपें गाजविणाऱ्या श्रीयुत बालगंधर्वांना देण्यांत यावें, हा योग कित्येकांना अपूर्व वाटला; तर बालगंधर्वांच्या आजवरच्या रंगभूमीच्या सेवेचें फूल ना फुलाची पाकळी अशा स्वरूपाचें पारितोषिक त्यांना दिलेल्या या मानामुळें मिळालें, असें कांहींना वाटलें; तर दुसऱ्या कित्येकांची 'बालगंधर्वांची निवड या महोत्सवाच्या अध्यक्षस्थानीं करून मराठी नाट्यरसिकांनीं आपणच आपला मान करून घेतला' असें मानण्यापर्यंत मजल गेली. या महोत्सवाच्या निमित्तानें साहजिकच गेल्या पंचवीसतीस वर्षांत बालगंधर्वांवर लिहिल्या गेलेल्या स्तुतिवाङ्मयाला फिरून उधाण आलें. त्यांच्या नाट्यसेवेवर, अभिनयकलेवर, जीवनावर, आणि विशेषतः गानकौशल्यावर, अनेकांनीं अनेक लेख लिहिले. अनेक नियतकालिकांनीं त्यांच्या छायाचित्रांना, आठवणींना व त्यांच्यावरील लेखांना प्रसिद्धि दिली. सन १९३१ सालीं पुण्याच्या 'रत्नाकर' मासिकानें गंधर्व-गुणगौरवपर एक खास अंक काढला होता, त्याची पुन्हां एकदां उजळणी झाली म्हणावयाची ! गेलीं पंचवीस तीस वर्षे महाराष्ट्रांत हा स्तुतीचा

कार्यक्रम सतत चालू आहे. १९०५ सालीं बालगंधर्वांचा महाराष्ट्रांच्या रंगभूमीवर उदय झाला. तेव्हांपासून त्यांच्याभोंवतीं त्यांच्या चहात्यांनीं जें कौतुकाचें, प्रेमाचें वलय निर्माण केलें होतें, तें आजवर अभंग व अखंड राखण्यांत आलें आहे. या एवढ्या मुदतींत खुद्द बालगंधर्वांमध्यें, त्यांच्या कलेमध्यें, नाट्यसेवेमध्यें अनेक स्थित्यंतरें झालीं. ' नारायणा 'चा जसा ' बालगंधर्व ' झाला, तसाच दुय्यम स्त्रीभूमिका करणारा बालगंधर्व, ज्याच्यासाठीं पुढें सबंध नाटकाची रचनाच खाडिलकरांसारख्या कसलेल्या नाटककारानें ' एक-पात्री ' करून त्याचें महत्त्व वाढवावें, असा ' नट-सम्राट ' झाला. किर्लोस्कर कंपनीचा पाईक ' बालगंधर्व ', गंधर्व नाटक मंडळीचा मालक बनला. उत्कर्षाचें देदीप्यमान जीवन भोगणाऱ्या बालगंधर्वांनीं नंतर कर्ज-बाजारीपणाच्या हलाखीची स्थितीहि अनुभवली. याच कर्जबाजारीपणामुळें ज्या रंगभूमीची दोन तपें सेवा केली, जिच्यावर सर्व वैभव उपभोगिलें, जिच्या सेवेंत आयुष्य वेचावयाचें ठरविलें, त्या रंगभूमीला सोडून बोलपटाची कांसहि बाल-गंधर्वांना धरावी लागली; आणि त्यांतहि कलेच्या बाबतींत पदरीं अपयशच घेऊन पुन्हां त्यांना रंगभूमीकडेच परतावें लागलें. अशीं सर्व स्थित्यंतरें जरी बालगंधर्वांत घडून आलीं, तरी नाट्यरसिकांच्या त्यांच्याविषयींच्या कौतुकांत मात्र फरक पडला नाहीं. परंतु त्याबरोबर त्यांच्या दोषांचेंहि कौतुक झालें ! इतकेंच नव्हे, तर त्यांच्या दोषांना गुणाचें स्वरूप देण्याचा, किंवा कित्येक वेळां, इलाजच नसेल तेव्हां, त्यांची वकिली करण्याचा प्रयत्न त्यांच्या अंधभक्तांनीं, त्यांच्या मंडळांतील सुशिक्षित मित्रांनीं केला, ही मात्र नवलाची गोष्ट होय ! या अतिरिक्त आणि अंध कौतुकानें एक मोठा तोटाच झाला, असें म्हटलें पाहिजे. तो हा कीं, बालगंधर्व यांच्या कलागुणांचें अत्यंत निःपक्षपाती भूमिकेवरून शोधक दृष्टीनें खरें मूल्यमापन करण्याचा धीर कोणींच केला नाहीं; ते कोणत्या प्रकारचे नट आहेत याचा कोणींहि शोध घेतला नाहीं; उलट त्यांच्या अतिशयोक्त स्तुतिप्रवाहांत त्यांच्या मंडळींतील अनेक संधिसाधूंनीं आपले हात धुवून घेतले.

त्यामुळें झालें काय कीं, बालगंधर्वांना त्यांच्या ऐन जवानींत पहाणें शक्य न झालेल्या नव्या पिढीनें जेव्हां या स्तुतिवाङ्मयाच्या आधारें मोठमोठ्या अपेक्षा मनांत बांधून अलिकडे त्यांना मोठ्या उत्सुकतेनें रंगभूमीवर पाहिलें, तेव्हां त्यांच्या अपेक्षांना व कल्पनांना मोठाच धक्का बसला. आपण समोर पहात आहोंत तें सौंदर्य तर नव्हेच नव्हे, हा यथातथ्य अभिनयहि नव्हे, आणि हें संगीतदेखील

गंधर्वतुल्य नव्हे, असें त्यांना वाटलें. पण गंधर्वांच्या अभिनयाबद्दल, संगीताबद्दल व सौंदर्याबद्दल आजवर आपण जें ऐकत आलों, आणि ज्या कल्पना उभारल्या त्यांच्याशीं विसंगत असा अनुभव खरा मानावयाचा, कीं आपल्या दृष्टिकोनांत कांहीं चूक असली पाहिजे, किंवा आजच्या विचारांच्या आणि नवोदित आकांक्षांच्या चष्म्यां-तून बालगंधर्वांकडे न पहातां, त्यांच्या कारकीर्दीचा कौतुकास्पद कळस ज्या काळानें मस्तकीं धरला होता, त्या काळच्या विचारांच्या आणि आकांक्षांच्या दृष्टीनेंच त्यांना न्याय दिला पाहिजे, असें मानून आपला अनुभव न बोलण्याचा व्यवहारी शहाणपणा करावयाचा, असा मोठा पेचप्रसंगच त्यांच्यापुढें येऊन पडला. त्यांची साहजिकच कुचंबणा झाली. बालगंधर्वांच्या गुणांचें बिनचूक व स्पष्ट मूल्यमापन आजवर कोणीं केलें असतें, तर हा कल्पनाभंग टळला असता, ही कुचंबणाहि झाली नसती. आणि बालगंधर्वांच्या कीर्तीच्या दृष्टीनेंहि तें न्याय्य झालें असतें. बालगंधर्व ही व्यक्ति मराठी रंगभूमीवरील एक 'अनुपम आणि गोड स्वप्न' आहे, अशी त्यांच्याविषयींची कल्पना वरील लिखाणांत वाचलेली; परंतु प्रत्यक्षांत या स्वप्नाचा भंग झाल्यामुळें जी रुखरुख या नव्या पिढींतील रसिकांना या भरमसाट स्तुतिवाङ्मयानें लागली, ती खास लागली नसती.

कोणत्याहि कलावंताच्या गुणांचें मूल्यमापन करतांना आपल्याकडे बहुशः असेंच घडतें. त्या कलावंताच्या लोकप्रियतेनुसार त्यांत कमीअधिक भर पडते, इतकेंच! म्हणूनच या बाबतींत अत्यंत काळजी घेतली पाहिजे. आणि ही काळजी सर्व रसिक टीकाकारांनीं, खुद्द त्या कलावंतानें व त्याच्या चहात्यांनीं, घेणें आवश्यक आहे. निदान टीकाकारांनीं तरी ती अत्यंत कटाक्षानें घ्यावी. ती घेणें हें त्याचें कर्तव्य होय. कारण त्यांच्या टीकेवर तत्कालीन आणि पुढील पिढीच्या प्रेक्षकांचें त्यासंबंधींचें मत अवलंबून असतें. हें मत व्यक्त करतांना कलावंताला अन्याय न करतांहि त्याच्या कलेचें निर्दोष मूल्यमापन करून, आणि प्रेक्षकांना सुजाण बनवून टीकाकाराला तें कर्तव्य बजावतां येतें. हें कर्तव्य त्यांनीं योग्य वेळीं योग्य प्रकारें बजावलें नाहीं, तर श्री. बालगंधर्वांच्या बाबतींत नव्या पिढीची जी निराशा झाली, तिचीच पुनरावृत्ति होईल.

बालगंधर्वांच्या बाबतींत आजच्या पिढीला असा अनुभव येतो, हें मात्र खरें. गेल्या उत्सवांत नव्या पिढींतील अनेक तरुणांशीं बोलतांना मला हा अनुभव आला, म्हणूनच हा लेख लिहिण्याचें प्रयोजन वाटलें. गेल्या नाट्यमहोत्सवाच्या वेळीं आलेला

हा अनुभव लक्षांत घेऊन बालगंधर्वांच्या कलेचें, अत्यंत निःपक्षपाती भूमिकेवरून मूल्यमापन व्हावें, त्यांना अन्याय न करतां नाट्यसृष्टींतील त्यांचें योग्य स्थान निश्चित करावें व आधुनिक पिढीला बालगंधर्वांबद्दल योग्य न्याय्य मत बनविण्यास मदत करावी, या हेतूनें प्रस्तुत लेख लिहावयास घेतला आहे. बालगंधर्वांची ऐन उमेद मीं पाहिली आहे; तसेंच गंधर्वांशिवाय ज्या अनेक नटांनीं रंगभूमि गाजविली त्यांचीहि कारकीर्द व कामगिरी मीं अवलोकिली आहे. कोणाबद्दलहि चांगला अथवा वाईट पूर्वग्रह करून न घेतां मी या सर्वांचें कार्य आणि कौशल्य शोधक व तुलनात्मक दृष्टीनें पहात आलों असल्यामुळें, प्रत्येकाबद्दल निःपक्षपाती मत बनवणें मला सुलभ झालें आहे. श्री. बालगंधर्वांवरील या लेखाची भूमिकाहि तीच आहे.

बालगंधर्वांना जी असामान्य कीर्ति व लोकप्रियता अत्यंत थोड्या अवकाशांत लाभली, त्याचें कारण त्यांच्या अंगीं असलेले असामान्य नैसर्गिक गुण हें तर आहेच; परंतु त्यांच्या अंगच्या या गुणसमुच्चयाबरोबर थोर नटांबद्दल बऱ्याच नाट्यप्रेक्षक व टीकाकारांची जी एक समजूत अगदीं अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या कालापासून चालत आली आहे, तीहि कारणीभूत आहे. मराठी रंगभूमीवरील नाटकांना व नटांना मिळालेल्या यशाचें पृथक्करण केलें, तर असें आढळेल कीं, संगीत हा त्यातील बहुतेकांच्या यशाचा मोठाच वाटेकरी आहे. संगीत नाटकें गद्य नाटकांपेक्षां सहज व अधिक लोकप्रिय झालीं; आणि गद्य नटांपेक्षां संगीत नट फारच थोड्या अवकाशांत लोकांचे अधिक आवडते बनले. भाऊराव कोल्हटकरांना लोक प्रेमानें ' भावड्या ' म्हणत, तर भागवतांना ' गणपतराव भागवत ' असें आदरानें म्हणत. किंबहुना, संगीताचें वर्चस्व प्रेक्षकांच्या मनांवर एवढें झालें कीं, गातां येणें हेंच तेवढें नटाचें आवश्यक अंग बनून राहिलें. त्याच्या गाण्यांतील कुवतीवरूनच त्याची नाट्यकुशलता अजमावण्यांत येऊं लागली. इतकेंच काय, पण गायक म्हणजेच नट व नट म्हणजेच गायक असें समजण्याची प्रवृत्ति त्या काळीं होती (व अजूनहि बरीच आहे) ती संगीताच्या यशानें वाढत गेली.

संगीताच्या या अतिरिक्त वर्चस्वाचा परिणाम नाट्यकलेच्या दृष्टीनें रंगभूमीची प्रगति खुंटण्यांत झाला, ही गोष्ट निर्विवाद आहे. अभिनय हें महत्त्वाचें अंग कोणत्याहि नटाला आवश्यक आहे; एक वेळ संगीत नसलें तरी चालेल, परंतु

प्राणभूत असा अभिनय त्यास यावयाला हवा, ही गोष्ट न ओळखतां, संगीत हें नटाचें प्राणभूत अंग समजलें जाण्याच्या काळांत बालगंधर्वांचा उदय झाला, हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे. संगीताशिवाय नट नाहीं, ही समजूत अगदीं संस्कृत नाटकांचें भाषान्तर करणाऱ्या व त्याच सांच्याप्रमाणें नाटकें लिहिणाऱ्या किर्लोस्करांच्या वेळेपासून प्रचलित होती. प्रेक्षकांत तर ती होतीच; पण नट, नाटककार, आणि नाटक-निर्माते यांच्यामध्येंहि ती होती. कै. भाऊराव कोल्हटकर असामान्य नट म्हणून गाजले ते त्यांच्या अभिनयकौशल्यापेक्षां त्यांच्या असामान्य आवाजावर, गानकौशल्यावर व रूपावरच ! त्यांच्यानंतर कांहीं कालानें तें स्थान बालगंधर्वांना मिळालें. तें मिळविणें त्यांना अगदीं सोपें गेलें. दोघांच्याहि लोकप्रियतेचें मर्म कशांत आहे हें जाणण्याचा प्रयत्न केला तर माझें म्हणणें लक्षांत येईल. भाऊरावांना लोकप्रियता लाभली ती मुख्यतः त्यांचें रूप, गोड, पल्लेदार व तेजस्वी आवाज इत्यादि नैसर्गिक देणग्यांमुळेंच होय. बालगंधर्वांचें रूपहि चांगलें, आवाज पल्लेदार नसला तरी अत्यंत गोड, आणि संगीतांतील दुसऱ्याचे गुण आत्मसात् करण्याची त्यांची प्रवृत्ति दांडगी. या समान गुणांमुळें भाऊरावांची रिकामी झालेली जागा बालगंधर्वांनीं त्याच नैसर्गिक देणग्यांनीं मिळविली, किंवा भाऊरावांची लोकप्रियता बालगंधर्वांकडे चालून आली, असें म्हणणें जास्त योग्य ठरेल.

याशिवाय आणखी एक महत्त्वाचें कारण बालगंधर्वांच्या त्वरित लोकप्रियतेला आहे. तें म्हणजे त्यांना सुरवातीपासूनच लाभलेलें थोर व्यक्तींचें पाठबळ ! १९०५ सालीं ‘ नारायण ’ कोल्हापुरास अपय्याबुवांकडे गाणें शिकावयास आला असतां कोल्हापूर गादीवरील श्री शाहूमहाराजांनीं त्याच्या गाण्यावर खूष होऊन त्याला आपल्या मर्जीतील किर्लोस्कर मंडळीकडे पाठवून दिलें. शाहूमहाराजांसारख्या प्रस्थानें मुद्दाम किर्लोस्कर मंडळीकडे पाठविलेला मुलगा म्हणून त्याच्याभोंवतीं कुतूहलाचें वलय निर्माण झालें. आणि या कुतूहलांतून त्याला आपल्या नाट्य-जीवनाच्या सुरवातीस मोठी लोकप्रियता लाभली. शाहूमहाराजांप्रमाणेंच लोकमान्यांकडेहि त्यांच्या लोकप्रियतेचा मोठाच भाग जातो. नारायणाला ‘ बालगंधर्व ’ करण्याचें काम लोकमान्यांनीं केलें. त्यांच्यासारख्या अत्यंत थोर पुढाऱ्यानें खूष होऊन ‘ बालगंधर्व ’ अशी पदवी दिली, या गोष्टीमुळें नारायणाला मोठेंच नांव मिळालें. पुढें गंधर्व मंडळी स्थापन करण्यापासून शेवटपर्यंत कै. काकासाहेब खाडिलकरांनीं

त्यांना जें अनेक प्रकारचें साहाय्य केलें, त्याचाहि फायदा गंधर्वांना अत्यंत सुलभतेनें नांव मिळविण्यांत झाला. परंतु सुरवातीला जरी लोकप्रियता सुलभतेनें मिळाली, तरी ती टिकविण्याचें अत्यंत कठीण असें काम श्री. बाल-गंधर्वांनीं केलें. याहि बाबतींत विचार केला, तर त्यांना तत्कालीन प्रेक्षकांचा अभिनय व संगीत यांच्या परस्पर महत्त्वाबाबतचा चुकीचा दृष्टिकोन आणि जें अंगीं असल्यासच लोक नटाला नट म्हणून मान्यता देत त्या संगीताबाबत गंधर्वांना असलेली अलौकिक देणगी, या दोन गोष्टींचें साहाय्य झाल्याचें दिसून येईल. त्यावेळीं प्रेक्षकांना संगीतविरहित दृष्टीनें नाटकाकडे पहातांच येत नव्हतें. वर एके ठिकाणीं म्हटल्याप्रमाणें नाट्य व संगीत यांचा एकप्रकारचा अविभाज्य संबंध त्यांनीं जोडला होता. मुद्राभिनय, अर्थ सूचित व व्यक्त करणारी भाषणशैली, योग्य व अवश्य तेवढ्याच हालचाली इत्यादि नाट्याच्या मूलभूत अंगांकडे संगीतामुळें दुर्लक्ष करण्याची प्रवृत्ति होती. अर्थातच ज्याचें गाणें मधुर व रंजक असेल त्या नटाला अभिनय येत नसला तरीहि तो लोकांचा आवडता बने. आणि श्री. बालगंधर्व यांची गणना अशा आवाजदार नटांत अग्रेसरत्वानें केली पाहिजे. शास्त्राच्या दृष्टीनें त्यांचें गाणें निर्दोष नसलें, तरी त्यांतील माधुरी अवीट होती. शब्दोच्चार सार्थ नसले, तरी त्यावरील स्वराभरणें अंतःकरणाची पकड घेण्याइतकीं परिणामकारक होतीं. बालगंधर्वांच्या या मोहक व मधुर संगीतानें गुंगून व रूपानें मोहून गेल्यामुळें प्रेक्षकांनीं त्यांच्या अभिनयाकडे फारसें लक्ष दिलेंच नाहीं. तसेंच टीकाकारहि आपल्या कर्तव्याला जागले नाहींत. मग त्यांच्या अभिनय-नाट्याची चिकित्सा व परीक्षण कोण करणार ?

गंधर्वांच्या अभिनयाबद्दल एक महत्त्वाची गोष्ट प्रेक्षकांनीं ध्यानांत ठेवावयास पाहिजे होती. ती अशी : ते जो कांहीं अभिनय करीत तो ते बुद्धिपूर्वक, समजून करीत असें म्हणण्यापेक्षां, रंगभूमीवरील रसपूर्ण व भावनामय वातावरणानें भारून गेल्यामुळें त्यांच्या हातून घडे, असें म्हटलें तर अधिक योग्य होईल. “मर्म ओळखून ते कामें करितात हा त्यांचा स्वसंपादित गुण ! हा त्यांना विशेषतः भावनेच्या बळानें साध्य झालेला आहे. चिकित्सक बुद्धीचा उपयोग जेव्हां जेव्हां ते आपल्या मनानें किंवा इतरांच्या सूचनेनें करतात, तेव्हां त्यांचें नाट्य सर्वांना सर्वथा पटतेंच असें नाहीं. पण रंगदेवतेच्या त्यांच्या उत्कट भक्तीमुळें मात्र सर्व मंडळी निवाली आहेत.”...“सगुणोपासक आपल्या उपास्य देवतेची पूजा यथासांग

षोडशोपचारांनीं करण्यांत भक्तीनें रंगून जातो त्याप्रमाणें गंधर्व आपल्या रंग-देवतेची पूजा करण्यांत अगदीं गढून गेलेले असतात—त्यांची स्वतःची व एकंदर रंगभूमीची सजावट पहा. तींत भक्तीच्या दृष्टीनें न्यून असें यत्किंचित्‌हि सांपडणार नाहीं." असें श्री. अण्णासाहेब कारखानीसांनीं त्यांच्या अभिनयाबद्दल जें म्हटलें[१] आहे तें अगदीं खरें आहे.

नाटककारानें योजिलेल्या पात्रांचा नीट अभ्यास करून, वाक्यांतून व्यक्त वा सूचित करावयाचा अर्थ बुद्धीनें ओळखून, त्यांनीं आपली भूमिका वठविली, असें कधीं झालें नाहीं. सबंध भूमिकेची समज राहोच, पण संवादांतील एखाद्या वाक्याचा अर्थसुद्धां कोणीं तरी नीट समजावून दिल्याशिवाय त्यांना उमगत नसे. त्यामुळें कै. देवल, श्री. गणपतराव बोडस, खाडिलकर आदि शिक्षकांच्या शिकविण्या-कडेच त्यांच्या अभिनयाचें व त्यांच्या यशाचें बरेंच श्रेय जातें. एक मात्र खरें कीं, वर सांगितल्याप्रमाणें बुद्धीच्या जोरावर नाटक किंवा आपली भूमिका समजावून घेण्याची व तदनुसार ती वठविण्याची कुवत त्यांच्या अंगीं नसली, तरी भावनेच्या बळावर मनोभावें रंगून प्रत्येक भूमिका करण्याची त्यांना असलेली देणगी असामान्य होती. याच देणगीच्या जोरावर त्यांनीं १९११–१९२० या कालामध्यें भामिनी, देवयानी, रुक्मिणी, रेवती व सिंधु या भूमिका अतिशय उत्तमपणें वठविल्या. त्यांची अभिनयकला याच कालांत उत्कर्षाच्या कळसास पोहोंचली. ज्यांना या कालांत वरील भूमिका पहावयास मिळाल्या असतील त्यांना माझें म्हणणें पटेल. मात्र याहि बाबतींत एवढें ध्यानांत घ्यावयास हवें कीं, एखाद्या भाविक भक्तानें उपास्यदेवतेच्या पूजेचें सर्व साहित्य जमवून, पूजेची अशी एक बैठक निर्मून आळवणीस सुरवात करावी आणि त्यांत भक्तीनें रंगून जावें, तसें श्री. गंधर्वांचें होत असे. रंगदेवतेच्या पूजेचें सर्व साहित्य बिनचूक तयार असलें, तरच ही भक्तीची तंद्री लागावयाची; त्या साहित्यांतील एखादी बारिक गोष्टहि कमी होऊं द्या, त्यांच्या कामाची ही सर्व बैठक आणि त्याबरोबरची रंगत बिघडलीच म्हणून समजावें. एखाद्या भूमिकेचें बुद्धीनें मर्म ओळखून त्याप्रमाणें ती वठविण्याचा सुजाण प्रयत्न करीत असतांना रंग यावा, असें त्यांच्या बाबतींत कधींच झालें नाहीं. अतिशय भाविकपणें सर्व साहित्यासह रंगांत येऊनच ते कामास सुरवात करावयाचे आणि या रंगांतून त्या भूमिकेचें मर्म

१ रत्नाकर, गंधर्वगुणगौरवांक, जुलै १९३१

शक्य त्या भावनेच्या व मिळालेल्या शिक्षणाच्या आधारानें प्रकट व्हावयाचें' रंगभूमीवर येणाऱ्या नाटकाचा खोल अभ्यास केला आहे, तदनुसार पात्रयोजना वेषभूषा, रंगभूमीची सजावट, प्रकाशयोजना, संगीतरचना इत्यादि अंगोपांगें निश्चित केलीं आहेत, असें बालगंधर्वांच्या हातून नट व निर्माता या नात्यानें कधीं झालें नाहीं. स्वतःच्या अभिनयांतहि भूमिकेनुसार योग्य बदल केला आहे, असेंहि कधीं झालें नाहीं. त्यामुळें मुद्राभिनयांत, भाषणपद्धतींत, हालचालींत तोचतोपणा राहिला. मग ती भूमिका सुभद्रेची असो, भामिनीची असो, देवयानीची असो, रुक्मिणीची असो, सिंधूची असो, किंवा रेवतीची असो! बालगंधर्वांच्या सर्व भूमिकांत हा एकसारखेपणा, तोचतोपणा जसा आढळतो, तसा त्यांच्या वेषभूषेंत मूळ भूमिकेशीं असलेला विसंगतपणाहि पुष्कळदां आढळतो. उदाहरणार्थ, नवऱ्याच्या व्यसनांनीं व दारिद्र्यानें गांजलेल्या सिंधूच्या अंगावर फाटकें जुनेर एके काळीं, बोडसांसारखे जाणते शिक्षक असतांना, दिसे, तर नंतरच्या त्यांच्या स्वतःच्या सार्वभौमत्वाच्या काळांत त्या जुनेराची जागा तलम, परीटघडीच्या पातळानें घेतली ! या मूर्तिमंत विसंगतीचें कारण भूमिकेच्या समजाचा अभाव हेंच होय. आणि तो अभाव एवढा मोठा कीं, ' आज भांग वाकडा काढूं, कीं सरळ काढूं ? सिंधूच्या भूमिकेंत कासोटा घालूं कीं नको ? ' असे मूर्ख व अजाणपणाचे प्रश्न ते गणपतराव बोडसांना रंगत असतांना विचारीत. ' आजपर्यंत शालूशेल्यानें सजलेल्या बालगंधर्वाला मी फाटक्या लुगड्यांत रंगभूमीवर आणून त्याचें काम लोकप्रिय करीन ' अशा छातीठोकपणानें सिंधूची भूमिका लिहिणाऱ्या कै. गडकरी-मास्तरांनीं वरील तलम परीटघडींतील तीच सिंधु पाहिली असती, तर त्यांनीं या बालगंधर्वांना भयंकर कडक शिक्षा फर्मावि‍ली असती. संगीताच्या बाबतींत प्रत्येक नाटकांत भीमपलास, बागेश्री व भैरवी या त्यांच्या आवडत्या रागांतल्याच चाली सदा करून घेण्याचा त्यांचा कटाक्ष असे. नवीन राग हाताळले आहेत, भूमिकेनुसार गायनपद्धति बदलली आहे, असें कधींहि बालगंधर्वांनीं केलें नाहीं. आणि वरीलच राग कां हवेत, तर त्या गळ्याला बसलेल्या रागांत रंगभूमीवर तासन् तास घोळघोळून गावयास मिळतें म्हणून ! भावनेच्या बळावर भूमिका वठविण्याची नैसर्गिक देणगी अभ्यासानें, चिंतनानें वाढविली असती, संगीत रसपरिपोषाकरतां जरूर तेवढेंच ठेवलें असतें, तर खरोखरच त्यांच्या हातून पुढील आयुष्यांत, वरील शिक्षकांच्या गैरहजेरींतहि, नट या नात्यानें फार मोठी कामगिरी झाली असती. परंतु हा अभ्यास त्यांनीं कधींहि केला नाहीं, हें मराठी रंगभूमीचें दुर्दैव होय !

यामुळेंच गणपतराव बोडसांसारखा बुद्धिमान् नट व शिक्षक गंधर्व कंपनी सोडून गेल्यावर बालगंधर्वांनीं स्वबुद्धीनें जीं नाटकें निवडलीं व बसविलीं, तीं सर्व कीर्ति, दर्जा व पैसा या तीनहि दृष्टींनीं अयशस्वी झालीं. तीं नाटकें म्हणजे 'आशानिराशा', 'नंदकुमार', 'विधिलिखित', 'मेनका', 'सावित्री' हीं होत. 'कान्होपात्रा' यशस्वी झालें, पण त्याचें श्रेय पुन्हां कंपनींत आणविलेल्या गणपतराव बोडसांकडेच जातें ! 'अमृतसिद्धि'नें पैसा दिला, पण तें नाटक म्हणून विशेष दर्जाचें असें मानलें गेलें नाहीं. वरील नाटकें अयशस्वी झालींच, पण जुन्या लोकप्रिय नाटकांची रंगतहि—बालगंधर्वांचें स्वतःचें काम व एकंदर प्रयोग विपरीत व विस्कळीत होऊं लागल्यानें—कमी होऊं लागून, त्याचा परिणाम उत्पन्नावर झाला. आणि सर्व जुनीं नाटकें पुन्हां नीट बसविण्यासाठीं खुद्द बालगंधर्वांनाच गणपतराव बोडसांना १९२९ सालीं उमरावती मुक्कामीं कंपनींत बोलावून आणावें लागलें.

अभिनयाच्या बाबतींतील वर स्पष्ट केलेलें त्यांचें वास्तविक मोल संगीतावर लुब्ध झालेल्या त्यांच्या स्तुतिपाठकांनीं, त्यांच्या खास मित्रांनीं वाढविलें आणि खरे व चिकित्सक टीकाकार या बाबतींत प्रेक्षकांना मार्गदर्शन करण्याऐवजीं मूग गिळून बसले. म्हणून गंधर्व हे अत्यंत समजून काम करणारे, बुद्धिमान्, जाणते नट होते, अशी जनतेची गैरसमजूत झाली. गंधर्वांना रंगभूमीवर प्रत्यक्ष पहाणाऱ्या प्रेक्षकांची तर गैरसमजूत झालीच; परंतु त्यांना रंगभूमीवर त्यांच्या उमेदीच्या काळांत पाहूं न शकलेल्या नव्या पिढीची तशी गैरसमजूत करून देणें उभयपक्षींहि धोक्याचें टरलें.

केवळ अभिनयाबाबतच नव्हे, तर इतर अनेक बाबींतहि असेच गैरसमज या केवळ स्तुतिपर लेखनामुळें दृढमूल झाले आहेत. रंगभूमीचें वैभव गंधर्वांनीं वाढविलें, असें विधान, त्यांनीं नेपथ्यरचनादि गोष्टींत नवनव्या कल्पना आणिल्या व वास्तवतेकरितां सुधारणा केल्या, अशा अर्थानें केलें जातें. खरें पाहिलें तर अशा रीतीनें विचार करण्याची कुवतच गंधर्वांपाशीं नाहीं, व तसा सुजाण प्रयत्न त्यांनीं कधीं केलाहि नाहीं, हें वर सांगितलेंच आहे. रंगभूमि सजविण्याचें धाडस, पाण्यासारखा पैसा खर्च करून, आपल्या कंपनीच्या सुरवातीलाच, कोल्हापूरचे सुप्रसिद्ध चित्रकार व मिस्त्री कै. आनंदराव पेंटर यांच्या कलात्मक साहाय्यानें, प्रथम कै. केशवराव भोसले यांनीं १९०८ सालींच केलें. रंगभूमि कलापूर्ण व वास्तवपूर्ण

त्यांनींच प्रथम केली. पडदे, देखावे, मखमलीचा दर्शनी पडदा, केशवरावांनींच केला. जुन्या लेण्यांतील नक्षीदार कामांनीं नटलेले नमुने आनंदरावांकडून केशवरावांनीं तयार करून घेऊन त्यांचा उपयोग ' सॉलिड सेटिंग्ज ' कडे प्रथम त्यांनींच केला. ' सौभद्र ', ' ऋतुध्वजमदालसा ', ' दामिनी ', ' राक्षसी महत्त्वाकांक्षा ', ' हाच मुलाचा बाप ', ' मानापमान ', ' विद्याहरण ', ' संन्याशाचा संसार ', इत्यादि नाटकांतील विविध वास्तवपूर्ण देखावे आनंदराव व केशवराव या जोडीच्या कल्पकतेची व कलाप्रियतेची उत्तम साक्ष होत. संगीताच्या साथीच्या बाबतींतहि तसेंच. १९०८ ते १० च्या काळांत व्हायोलिन, तंबोरे इत्यादि तंतुवाद्यांचा उपयोग केशवरावांनींच प्रथम केला, बालगंधर्वांनीं नव्हे ! नाटकाच्या बाबतींतहि ' हाच मुलाचा बाप ' व ' संन्याशाचा संसार ' यांसारखीं सामाजिक व वास्तवता-पूर्ण नाटकें केशवरावांनीं वरेरकरांच्या साहाय्यानें, देवलांच्या ' शारदे ' नंतर, रंगभूमीवर आणिलीं. त्यावेळीं बालगंधर्व पौराणिक नाटकांतच गढून गेले होते. विद्यमान परिस्थितीची चिकित्सा करावी, भविष्यकाळाचा शोध घ्यावा व तदनु-सार नवीन सुधारणा निश्चित कराव्या, अशा तऱ्हेची बुद्धिमत्ता व दूरदृष्टि बाल-गंधर्वांपाशीं होती, असें मानावयाला मुळींच पुरावा दिसत नाहीं. नुसते शालूशेले आणले किंवा दामले-फत्तेलालकडून देखावे तयार करवून नक्कल केली, म्हणजे श्रेय बालगंधर्वांकडे जात नाहीं. कुठें केशवरावांची कलात्मक संशोधक नजर, तर कुठें बालगंधर्वांची नक्कल करण्यापुरती अक्कल ! रंगभूमीवर सुधारणा करण्याचें, ती वास्तवपूर्ण, कलापूर्ण व प्रगमनशील करण्याचें श्रेय केशवरावांसारख्या बुद्धिमान्, कल्पक, कर्तबगार आणि धाडसी कलाकाराकडे व नाट्यसेवकाकडे जातें, बाल-गंधर्वांसारख्या केवळ भाविकाकडे नव्हे !

बालगंधर्वांविषयींच्या स्तुतीच्या भरांत अनेक अतिशयोक्त विधानें त्यांच्या स्तुतिपाठकांकडून केलीं जातात. ' गंधर्व कलावंतांचे निस्सीम भोक्ते होते ' हें त्यांतलें एक. त्यांची ही कलेची दृष्टि साफ नव्हती, असें म्हणावें लागेल. कोणाहि उत्तम गवयाचा, वादकाचा, नर्तकाचा कंपनीच्या बिऱ्हाडीं कार्यक्रम करून गंधर्वांनीं सढळ हातानें त्याचा परामर्श घेतला आहे, असें कधींच झालें नाहीं. याच्या उलट केशवरावांकडे असे कार्यक्रम त्यांच्या कंपनींत गांवोगांवीं होत असत. पाण्यासारखा पैसा त्यांनीं कलावंतांवर ओतला. बालगंधर्वांच्या गुरूला, कै. भास्करबुवांना, केशवरावांनीं आपल्या बोटांतील हिऱ्याची आंगठी काढून देऊन गौरविलें होतें.

आणि बालगंधर्वांनीं ? ज्यामुळें स्वतःचा बोज वाढेल, केवळ स्वतःची कीर्ति वाढेल, अशा स्वार्थी बुद्धीनें तिरखवाँ, कादरबक्ष व मास्तर कृष्णरावांसारखे कलावंत बालगंधर्वांनीं जवळ केले होते. रघुवीर सावकारांसारखा नट, केवळ तो आपल्यापेक्षां जास्त लोकप्रिय होईल या भीतीनें, कंपनींतून दूर केला गेला. आणि कमालीची गोष्ट म्हणजे बापुराव राजहंसांसारखा सख्खा भाऊहि उत्तम नट असून परक्यांच्या अशा ' महाराष्ट्र नाटक मंडळी 'त घातला गेला. बिचाऱ्याचा आवाज चांगला होता. गाणेंहि चांगलें येत होतें. पण तो गंधर्व कंपनींत न ठेवतां गद्य कंपनींत ठेवला गेला. गद्य कंपनींत बापुरावांनीं ' प्रेम-संन्यास ', ' प्रेमध्वज ', ' तारामंडळ ', ' विचित्र लीला ', ' सत्त्वपरीक्षा ' इत्यादि नाटकांत अनेक प्रकारच्या भूमिका उत्कृष्टपणें करून त्यांत कीर्ति व यश मिळविलें. अभिनय हा त्यांचा विशेष गुण. त्यांचा गंधर्व कंपनीला फार उपयोग होईल, असें जाणत्या माणसांनीं सांगून देखील त्यांना गद्य कंपनींत घातलें. याचा अर्थ स्पष्ट आहे. पुढेंहि मॅनेजर बाळासाहेब पंडित गंधर्व कंपनींतून गेल्यावर बापुरावांसारख्या बहुगुणी नटाला गंधर्व मंडळींत आणलें; पण नट म्हणून नव्हे, व्यवस्थापक म्हणून ! आहे कीं नाहीं कल्पक योजना ! नाहीं म्हणावयाला ' आशा-निराशा ' नाटकामध्यें एक पुरुष भूमिका त्यांना देण्यांत आली. पण पुढें बापुराव फारसे रंगभूमीवर दिसले नाहींत. बाहेरच व्यवस्थापक म्हणून वावरत. आत्मनिष्ठ नारायणरावांजवळ, आपलें नांव होईल, आपला जयजयकार होईल अशाच ठिकाणीं खर्च करण्याचें मतलबी औदार्य व व्यवसायबुद्धि भरपूर होती.

आणखी एक मजेशीर विधान बालगंधर्वांबद्दल केलें जातें; आणि तें म्हणजे, त्यांच्या स्त्री-भूमिका स्त्री नटींनाहि साधणार नाहींत इतक्या पूर्ण होत्या, हें होय. हें विधान नुसतें वाचलें, तरी हसू आणणारें आहे. गंधर्वांची स्तुति करतांनाहि त्याचा उपयोग करणें शहाणपणाचें ठरणार नाहीं. कारण यामुळें तें विधान करणारा व त्या विधानाचा विषय असे दोघेहि हास्यास्पद ठरतात. पहिली गोष्ट अशी कीं, स्त्री-पुरुषांच्या शरीररचनेंतील फरक नाहींसा करण्याचें दैवी सामर्थ्य बालगंधर्वांजवळ नव्हतें. अभिनयाची कसोटी, सहजता, अकृत्रिमपणा हे गुण असतील, तरच स्त्री नटीपेक्षां एकादा पुरुष नट स्त्रीभूमिका चांगली करतो, हें म्हणणें शहाणपणाचें ठरेल. बोलणें, चालणें, हसणें, उभें रहाणें, हात व मान हलविणें, नेत्रांची हालचाल करणें, हे व्यापार स्त्री नटी जितक्या सहजतेनें व अकृत्रिमतेनें

करील, तितक्या सहजतेनें व अकृत्रिमतेनें कोणी पुरुष नट सर्वथैव करील, हें अशक्य होय. कोणाहि बुद्धिमती नटीला त्या त्या भूमिका बालगंधर्वांइतक्याच काय, त्यांच्याहूनहि अधिक सुंदर वठवितां येणें शक्य आहे. भावनेच्या बळावर गंधर्वांना जर त्या उत्तम वटवितां येतात, तर कुशल व निसर्गतः भावनाप्रधान अशा स्त्री नटीला त्याच भावनेच्या बळावर त्याच कां सुंदर रीतीनें वठवितां येणार नाहींत ? त्याकरितां आव्हानांची गरज नाहीं; आणि चढाओढीची त्याहूनहि नाहीं. परंतु स्त्री नटींना गंधर्वांच्या भूमिका करतां येणार नाहींत, असें म्हणणाऱ्यांना स्त्रियांनीं नाटकांत भूमिका करणेंच मुळांत मान्य नाहीं. पुरुषांनीं स्त्रीभूमिकेंत रंगभूमीवर प्रवेश करावा, यांतच त्यांना गुप्त समाधान लाभत असावें. म्हणूनच त्यांच्याकडून अशीं हास्यास्पद विधानें केलीं जातात. मुद्दाम लाडिकपणें एक वाक्य दोनदोनदां घोळून म्हणणें, निष्कारण खुळ्यासारखें हसणें, उगीचच माना वेळावून हातांची हालचाल करणें, किंवा गाण्याच्या एकाच ओळीचें स्टेजभर हिंडून दळण घालणें, सिंधूसारख्या कुलवतीचा संयम सोडून हंबरडा फोडून रडणें या गोष्टी स्त्रीच्या उत्कृष्ट व सहज अभिनयाची साक्ष पटवितात, असें का समजावयाचें ? यांत कांहीं असेलच, तर अभिनय सोडून नाटकीपणा आहे, अस्सलपणा नसून कृत्रिमता आहे.

आणखी एक मुद्दा निकालांत काढला पाहिजे. गंधर्वांच्या सुभद्रा, रुक्मिणी, सिंधु इत्यादि classical भूमिका, कोणी स्त्री नटीनें त्यांच्याइतक्या चांगल्या करून दाखवाव्या, असें आव्हान त्यांच्या भक्तांकडून दिलें जातें. हें आव्हान सहज स्वीकारतां येण्यासारखें आहे. ‘ सीता ’ बोलपटांतील सीतेचें काम ज्यांनीं पाहिलें आहे, त्यांना दुर्गाबाई खोटे हें आव्हान सहज स्वीकारूं शकतील, इतकेंच नव्हे, तर यांपैकीं प्रत्येक भूमिका बालगंधर्वांपेक्षां अधिक चांगल्या रीतीनें त्या वठवून दाखवूं शकतील, हें माझें म्हणणें पटेल. शिवाय शक्य होणार नाहीं असें या भूमिकांत काय आहे ? दुर्गाबाईंना गाण्याची बाजू नाहीं हें खरें. परंतु नाटकांतील भूमिकेचें यश अभिनयांत आहे, संगीतांत नव्हे ! मात्र दुर्गाबाईंच्या किंवा अन्य स्त्री नटीच्या कामाची ही तुलना स्त्री-भूमिकेच्या आदर्शाबरोबर न करतां हे आव्हानक बालगंधर्वांच्या कामाशीं करणार व निर्णय देणार ! म्हणजे अस्सलाची तुलना नकलेशीं करून, अस्सल हेंच कमअस्सल आहे असें ठरविणार ! !

अशा रीतीनें बालगंधर्वांच्या नाट्याभिनयाचें योग्य मूल्यमापन केल्यास त्यांच्या मराठी रंगभूमीवरील खऱ्या स्थानाची कल्पना येईल. निःपक्षपाती टीका-

काराची अलिप्त भूमिका घेतली जाऊन हें कार्य यापूर्वीच करावयाला हवें होतें. गुणांचें गुणगान व दोषांचें दिग्दर्शन सारखेंच व्हावयाला हवें होतें. केशवराव भोसले व बापुराव राजहंस यांसारख्या कलावंतांच्या बाबतींत त्यांच्या काळांत फारसें कांहीं लिहिलेंच गेलें नाहीं. पण बालगंधर्वांची मात्र गेलीं तीस वर्षें सारखी स्तुति आणि निव्वळ स्तुतीच होत आहे, कीं जिच्यामुळें खुद्द बालगंधर्व, त्यांचे प्रेक्षक, रंगभूमीचे तरुण अभ्यासक आणि पर्यायानें मराठी रंगभूमि यांचा तोटा झाला आहे. म्हणून त्यांचें योग्य मूल्यमापन त्यांना यत्किंचितहि अन्याय न करतां करावें, एवढाच हेतु धरून वरील चार शब्द लिहिले आहेत. मला पूर्णपणें माहित आहे कीं, बालगंधर्वांना नटसम्राट् म्हणणारे, ‘असा नट पुढील शंभर वर्षांत होणार नाहीं!’, ‘स्त्रियांनीं सुद्धां यांच्याजवळ अभिनय शिकावा!’ असा त्यांचा भलताच उदोउदो करणारे भगत माझ्यावर क्षुब्ध होतील; आणि पावसानें भिजवून घेऊन सर्वांगाचें ओंगळ प्रदर्शन करणारे बालगंधर्व ‘महाराष्ट्राला खरी रसिकता शिकविणारे आहेत’ असा शोध लावणारे त्यांचे मित्र तर माझ्यावर फारच गरम होतील. पण मी यापैकीं कोणाचीहि पर्वा करत नाहीं. उलट कै. अच्युतराव कोल्हट-कर यांच्या शब्दांत मी त्यांना स्पष्ट बजावतों कीं, ‘टीकाकार तत्त्वांचा बंदा आहे, व्यक्तींचा मिंधा नाहीं.’

मास्तर कृष्णराव

सुमारें चाळीस वर्षांपूर्वी 'संत सखू' या नाटकांतील 'भक्तजन सदा' हें पद चटकदार म्हणणारा मुलगा आतां 'मास्तर कृष्णराव' या नांवानें—किंवा अगदीं प्रेमानेंच म्हणावयाचें झाल्यास नुसता 'मास्तर' म्हणून—संबोधला जात आहे. 'मास्तर' कृष्णराव हे कै. भास्करबुवा बखले यांचे पट्टशिष्य आहेत. 'मास्तर' आज आपणास गवई, संगीतरचनाकार व संगीत-दिग्दर्शक या त्रिविध नात्यानें दिसतात. संगीत नट या नात्यानें १९३४ सालपर्यंत ते 'गंधर्व नाटक मंडळीं'त होते. त्यानंतर त्यांनीं रंगभूमीवर फारसें काम केलेलें माहीत नाहीं. आजच्या पिढीला 'मास्तर' गवई व संगीत-दिग्दर्शक या नात्यांनींच जास्त परिचित आहेत. बुवांनीं मास्तरांना फार प्रेमानें व मन लावून शिकविलें. मास्तरांकडून उलट सेवा किंवा द्रव्य याची केव्हांहि त्यांनीं अपेक्षा ठेवलेली नव्हती. "कुणींहि यावें आणि आमच्यापाशीं शिकावें, असा आमचा हा खुला दरबार आहे," असें बुवा नेहमींच म्हणत असत. आणि त्याप्रमाणें ते वागलेहि. मास्तरांनीं आपल्याजवळ राहून आणखी शिकावें, अशी बुवांची इच्छा फार होती. अल्लादियाखाँसाहेबांचे चुलते सुप्रसिद्ध 'ध्रुपदिये' दौलतखाँसाहेब मुंबईंत असतांना, भास्करबुवांनीं आपल्या या आवडत्या शिष्याची व खाँसाहेबांची गांठ घालून दिली, आणि "त्यांच्याकडून चिजा घे" असें मास्तरांना बजाविलें. "त्यांच्याजवळून पुष्कळ 'अनवट' रागांतील चांगले चांगले अस्ताई, अंतरे मला मिळाले आहेत", असें खुद्द मास्तरांनींच मला सांगितलें होतें. भास्कर-बुवांजवळ शिकण्यापूर्वी ते 'नाट्यकलाप्रवर्तक संगीत मंडळीं'त असतांना रा. रामभाऊ कुंदगोळकर ऊर्फ 'सवाई गंधर्व' यांनीं त्यांना वर्ष दोन वर्षें शिकविलें होतें. परंतु त्यांच्या गायकीचा संस्कार आज (भास्करबुवांच्या गायकीप्रमाणेंच) मास्तरांच्या गायकीवर दिसून येत नाहीं. ज्यांनीं या दोघांचें गाणें पूर्वी ऐकलें असेल, त्यांना हल्लींचें मास्तरांचें गाणें ऐकून झालेला हा फरक सहज कळून येईल.

मास्तरांची ग्रहणशक्ति विलक्षण आहे. लहानपणींसुद्धां बुवांच्यामागें ते

तंबोरा धरून बसत, तेव्हां बुवांच्या हरकती, ताना सहीसही गळ्यांतून काढत असत. त्यावेळीं कांहीं कांहीं राग किंवा चिजा त्यांनीं आधीं ऐकलेल्या नसल्या, किंवा त्यांना माहित नसल्या, तरीसुद्धां ते एकपाठी असल्यामुळें आयत्या वेळीं बुवांना बिनचूक साथ देत असत. त्यामुळें खूप होऊन बुवा गातांना स्वतः इतके खुलत कीं, गाणें चढ्या रंगतीचें होई. मास्तर मागें असल्यावर बुवांच्या गाण्याला रंग भरला नाहीं, असें कधीं झालेंच नाहीं. या ग्रहण-शक्तीच्या जोरावर व दुसऱ्याची नक्कल करण्याच्या शक्तीवर मास्तरांनीं एकदां कै. वझेबुवांना फशीं पाडलें होतें. एकदां ही स्वारी वझेबुवांच्या मागें तंबोरा घेऊन बसली होती. चीज चालू असतांना बुवांनीं एक अत्यंत अवघड तानेची फिरत केली. त्यांत त्यांना स्वतःला सुद्धां कांहीं ठिकाणीं कष्ट पडले. मास्तरांनीं त्यांच्याप्रमाणें हुबेहूब तशी फिरत करून, मध्यंतरीं झालेल्या कष्टमय प्रकाराचीहि बरोबर नक्कल केली आणि पुन्हां तीच तान सफाईनें घेऊन दाखविली ! श्रोते हसले; पण बुवांनींहि मोठाले डोळे करून मास्तरांना जरा समज दिली ! येथें हें अवश्य सांगितलें पाहिजे कीं, मास्तर जितके कुशल गवई आहेत तितकेच उत्तम 'नकलाकार' आहेत. अनेक गवयांच्या व (नकलाकार भोंडे यांच्याप्रमाणें) दादासाहेब करंदीकर, लो. टिळक, बार्शीचे कोणीतरी एक वकील अशा पुष्कळांच्या नकला ते उत्तमच करतात. हा त्यांचा गुण अद्यापि पुष्कळांना माहीत नसावा. एखाद्या प्रवासांत किंवा ट्रिपबरोबर आपल्या संगतींत मास्तर असले कीं, दुहेरी करमणूक होते. गाण्यानें ते जितका आनंद देतात, तितकेंच नकला करून ते हसवितात.

गवई या नात्यानें मास्तरांचा दर्जा महाराष्ट्रांत बराच वर लागेल. म. मंजीखाँ व रामभाऊ कुंदगोळकर सोडल्यास मास्तरांच्या बरोबरीनें गाणारा दुसरा कोणी गवई नाहीं. पटवर्धनबुवा तराणा तयारीनें गातात. नारायणराव व्यासांचाहि गळा खूप तयार आहे. परंतु मास्तरांचा ढंग, त्यांच्या गायनांतील विविधता व कल्पकता वरील दोघांत नाहीं. पंजाब, सिंध व महाराष्ट्र या प्रांतांत मास्तरांनीं आपल्या गाण्याची सगळीकडे छाप पाडली आहे. मरहूम अल्लादियाखाँसाहेब मास्तरांचें फार कौतुक करीत. मरहूम मंजीखाँ तर प्रेमानें म्हणावयाचे कीं, "कृष्णा फार हुशार आहे—"

भास्करबुवांनीं खाँसाहेब फैजमहमदखाँ, नथ्थनखाँ व अल्लादियाखाँसाहेब हे तीन गुरु केल्यामुळें त्यांच्यांत तिन्ही घराण्यांचे सर्व गुण व गायकी आली होती.

फैजमहमदखाँ बिलंपत करण्यांत व अस्ताई-अंतरा रंगविण्यांत विशेष तरबेज होते. म्हणजे त्याचा अर्थ असा नव्हे कीं, त्यांना तान किंवा फिरत करतां येत नव्हती. परंतु त्यांच्या गायकीचें वैशिष्ट्य बिलंपतींत होतें. नथ्थनखाँची गायकी बोलताना, लयकारी, फिरत, व ढंगदार फिरतीच्या सुंदर तोंडाच्या चिजा यांनीं युक्त होती; तर अल्लादियाखाँसाहेबांचें गायन पेंचदार, कठीण, ओडव व मिश्र रागांचें असून, अवघड तानांची फिरत, मुखबंदी तान, स्वरालापांची चित्रविचित्र मांडणी करण्यांत, तऱ्हेतऱ्हेचे स्वरसमूह रचण्यांत ते तरबेज होते. या तिन्ही घराण्यांतील प्रमुख गायकी भास्करबुवांनीं उचलून त्यांचा सुंदर मिलाफ आपल्या गायकींत केला होता. बुवांच्या गायनावर नथ्थनखाँच्या गायकीचा परिणाम विशेषत्वानें दिसून येत नाहीं, असा आक्षेप ऐकिवांत आहे. सर्व गुरूंमध्यें नथ्थनखाँनींच बुवांना इतकें प्रेमानें व आस्थेनें शिकविलें कीं, नेमकी तीच गायकी आत्मसात् न करणें हें मनुष्यस्वभावाविरुद्ध आहे, हें आक्षेप घेणाऱ्यांनीं ध्यानांत घ्यावें. आपल्या तिन्ही गुरूंच्या गायकींत निरनिराळें वैशिष्ट्य आहे, हें ओळखून व जाणून त्यांनीं हे तीन गुरू केले होते. बुवांनीं गाणें सुरू केलें कीं, फैजमहंमदखाँच्या घराण्यांतील सुंदर अस्ताई सुरू करावी. बिलंपत झाल्यावर नथ्थनखाँच्या घराण्यांतील फिरतीची चीज सुरू करून बोलतान, जबड्याच्या ताना, लयकारी, फिरतीचे फवारे सोडून, अल्लादियाखाँसाहेबांच्या अवघड, दमदार कठीण तानांचीं चक्रें फेंकावीं. या भरगच्च सामुग्रीवर एक राग दोन दोन तास ते छेडीत असत, तरी वेळ कसा गेला तें श्रोत्यांना कळत नसे. या तीन घराण्यांपैकीं नथ्थनखाँच्या गायकीचा मास्तरांच्या गायकीवर विशेष परिणाम झालेला दिसून येई. फैजमहंमदखाँच्या बिलंपतीकडे किंवा अस्ताई-अंतरा भरण्याच्या पद्धतीकडे त्यांनीं दुर्लक्षच केलें होतें. पहिल्यापासूनच मास्तरांचें लक्ष तयारीच्या गायनाकडे जास्त आहे. त्यामुळें त्यांनीं वरील घराण्याची गायकी उचलली. बिलंपतीकडे दुर्लक्ष केल्यामुळें मास्तरांच्या गाण्यांत एक मोठी उणीव दिसून येते. तिच्यामुळें त्यांच्या गाण्याला पाया किंवा पार्श्वभूमि नसावी, अशी तिची स्थिति झाली आहे. बिलंपतीनें रागाची पूर्ण छाया पडते. आणि नंतर फिरतीचें गाणें त्या पार्श्वभूमीवर उठावदार दिसतें. त्यामुळें गाणें जाणणारे विद्वान् मास्तरांच्या गाण्याला बूड नाहीं, किंवा अस्ताई-अंतऱ्याचें प्रेम नाहीं, म्हणून तक्रार करतात. ती वाजवी आहे. मात्र त्यांचें तयारीचें गाणें फारच चटकदार, उठावदार, वैचित्र्यपूर्ण व वाढत्या रंगतीचें होतें. त्यांत त्यांचें कसब खूप दिसून येई.

मास्तरांचा आवाज अगदीं मधुर नसला, तरी मध्यम असून सुरेल आहे. आवाजाला रुंदी नाहीं. त्यामुळें मोठ्या जागेपेक्षां किंवा नाटकगृहापेक्षां लहानशा हॉलमध्यें त्यांचें गाणें चांगलें ऐकूं येतें व रंगतेंहि. त्यांच्या आवाजाला स्वाभाविक झार नसली, तरी मेहनतीचा बांधीवपणा व रेखीवपणा आहे. आवाजाला कंप विलक्षण आहे. सूर न् सूर तें सफाईनें हलवूं शकतात. इतकेंच नव्हे, पण तानेमध्यें तोच स्वर आरोहावरोहांत लागोपाट कोमल व तीव्र सहज घेऊं शकतात. या विलक्षण कंपामुळें कित्येक तऱ्हेतऱ्हेच्या मुष्किल मुरक्या व हरकती घेऊन श्रोत्यांना ते चकित करून सोडतात. ते कशी तान घेतील, कशी मुरकी घेतील याचा अगोदर अंदाज करतां येत नाहीं. १९३०–३१ सालपर्यंत शरीरप्रकृति चांगली असल्यामुळें या कंपामध्यें स्वच्छपणा होता व स्वरहि सुरेल लागत. परंतु हल्लीं प्रकृति चांगली नसल्यामुळें त्यांना स्वर हलवितांना किंवा फिरत करतांना कष्ट पडतात. छातींतील रोगामुळेंच दमश्वास कमी झाला असल्यामुळें स्वर कसदार व सुरेल लागत नाहींत. त्यामुळें आवाज थोडा कणसुरा झाला असून मुरकी, हरकत, तान यांना पुसटपणा आला आहे. तरीपण त्यांना उपाशी ठेऊन गायला बसविलें तर गाण्यांतील मूळची सहजता, कंप, सुरेलपणा, स्वच्छ आणि सहज फिरत अजूनहि केव्हां केव्हां दिसते. तारसप्तकांतील स्वर लागतांना किंवा फिरत करतांना त्यांना होणारे कष्ट फारच स्पष्ट होतात. त्यांना त्यासाठीं जिवाचा आटापिटा करावा लागतो; त्यावेळीं बैठकींत बसलेली ही वामनमूर्ति वीत दीड वीत उंच उठलेली दिसते; परंतु तो स्वर किंवा ती फिरत काढल्याशिवाय मात्र ते सोडीत नाहींत. अशा वेळीं त्यांच्या आस्थेवाईकपणाचें जितकें कौतुक वाटतें, तितकेंच केलेल्या कष्टांबद्दल हसूंहि लोटतें. ते स्वतःसुद्धां अशा वेळीं मिष्किल-पणें गालांतल्या गालांत हसतात. त्यांच्या गाण्याला रुंदी नसली, तरी प्रयत्नानें त्यातून जोरदार गमकें तर ते काढतात. परंतु ती गळ्याची स्वाभाविक 'जात' नसल्यामुळें अशा प्रयत्नानंतर ते थकतात. त्यांची फिरतहि पुसट होऊन पुष्कळदां, निव्वळ हातवाऱ्यांवरच ती श्रोत्यांना समजावून घ्यावी लागते. मास्तरांच्या आवाजांत एकप्रकारचा नाजुकपणा आहे. त्याला हीं गमकें विशोभित दिसतात. गमकें फैयाजखाँ किंवा ओंकारनाथ ठाकूर यासारख्यांच्या मूळच्या रुंद आवाजांतूनच जास्त भरदार येतात; व तीं त्या आवाजांना शोभतातहि. मात्र मास्तरांच्या गळ्यां-तून कंपयुक्त चपळ हरकती, झमझमे, मुरक्या, खट्के फारच गोड, मुलायम व मधुर येतात. त्यामुळें मनाला आल्हाद वाटतो. त्यांत वैचित्र्य इतकें असतें कीं,

एकापेक्षां एकेक विलक्षण हरकती ते काढतात. हरकतींचें व लहान लहान तानांचें वैचित्र्य व चापल्य हें त्यांच्या गायनाचें वैशिष्ट्य आहे. परंतु हरकतींच्या नादीं लागतां लागतां भान न राहिल्यामुळें कित्येक वेळां अतिरंजनाचा दोष त्यांच्या गाण्यांत दिसतो. पूर्वी त्यांची तान चांगलीच तयार होती. तींत वैचित्र्य होतें, प्रसाद होता व माधुर्यहि होतें. ‘ सुंदरी मोरी काहे को ’, ‘ काहे अब तुम ’, ‘ फूली बन ’, ‘ टेसू ’ या रेकॉर्डसमध्यें त्यांच्या तयार तानेचे आणि मधुर व वैचित्र्यपूर्ण हरकतींचे नमुने श्रोत्यांस सांपडतील; तर ‘ लोळत कच ’, ‘ ललनामना ’, ‘ तेजा नभीं ’, यामध्यें तऱ्हेतऱ्हेच्या हरकती, रंगदार फिरत, टाईटाई ऐकूं येतील. ‘ ठमके पग पायल ’ यामध्यें गमकयुक्त आलाप व तान सांपडेल, तर ‘ तुम जागे कौन ’ या भैरवीमधील रेकॉर्डमध्यें सुरेल व मधुर आलाप तुमच्या मनाला आल्हाद देतील. ‘ लपविला लाल ’ व ‘ ललनामना ’ यांमध्येंहि सुरेल व प्रसादयुक्त आलाप, डौलदार अस्ताई-अंतरा म्हणण्याची पद्धति दिसेल, तर ‘ बाजे झनन ’ या जीवनपुरीमध्यें वरील सर्व गुण व रागाची सचाई श्रोत्यांना दिसून येईल. आजच्या केसरबाईच्या जीवनपुरीच्या (हूं तो जइए) रेकॉर्डशीं मास्तरांच्या ‘ बाजे झनन ’ या रेकॉर्डची तुलना केली, तर रागाचा सच्चेपणा, घराणेदार गायकीचें सर्वांगपरिपूर्णत्व, सुरेलपणा, माधुर्य, ढंग या गुणसमुच्चयामुळें मास्तरांची ही जीवनपुरींतील रेकॉर्ड केसरबाईपेक्षां सरस ठरेल. मास्तरांच्या यापूर्वीच्या सर्वच रेकॉर्डस् श्रवणीय व संग्राह्य आहेत. त्यांत खरे ‘ मास्तर ’ दिसतात. मास्तरांच्या तानेचा संचार अति कठिण व तऱ्हेतऱ्हेचा असे. तानेच्या व हरकतींच्या वैचित्र्यानें मास्तरांचें गाणें पहिल्याच चिजेपासून रंगे, व ही रंगत शेवटपर्यंत वाढत असे. बोल्तानेंत त्यावेळीं मास्तर फार तयार होते. हरकती व ताना सहजपणें घेऊन समेवर अचूक येण्याचें कौशल्य रहिमतखाँ-साहेबांप्रमाणें मास्तरांच्या गाण्यांत असे. रहिमतखाँच्या रेकॉर्डस् वारंवार ऐकून त्यांचें हें कौशल्य मास्तरांनीं व्यासंगानें आपल्यांत आणलें होतें, असें मास्तर वारंवार म्हणतांना मीं ऐकलें आहे. परंतु उत्तम शरीरप्रकृतीच्या अभावीं हल्लीं मास्तरांच्या गायनांत या सर्व गुणांचा पडावा तसा प्रकाश पडत नाहीं, ही दुर्दैवाची व दुःखाची गोष्ट आहे.

गळ्याला स्वाभाविक चपल फिरत असणाऱ्या गवयाचा स्वरावर मुक्काम करून गाण्याकडे स्वाभाविक कल नसतो. सावकाश स्वरावर ठरून, मींड खेचून, स्वरांची

बिलंपत करीत गाण्याच्या फारशा भानगडींत ते पडतच नाहींत. सुरवातीपासूनच चिजेचा अस्ताई-अंतरा एकदां म्हटला कीं, मास्तर हरकती व ताना फेंकावयाला सुरवात करतात. बिलंपतीकडे दुर्लक्ष असल्यामुळें त्यांच्या गाण्याला स्थायी स्वरांची बैटक नाहीं. त्यामुळें रागाची सजीव मूर्ति ते उभी करूं शकत नाहींत. ह्या प्रमुख दोषामुळें मास्तरांचें गाणें तुकड्यातुकड्यांचें बनलेलें वाटतें. त्यांत अखंडपणाची पार्श्वभूमि नसते. ऐकणाराला त्यावेळीं तें चमत्कारपूर्ण व बुद्धीला चकित करणारें वाटतें खरें; परंतु तें भारदस्त वाटत नाहीं, व हृदयाचा ठावहि घेऊं शकत नाहीं. भास्करबुवांची जिवंत स्वरांची बिलंपत चालू असतांना रागमूर्ति स्पष्ट दिसे, आणि त्या जिवंत स्वरांनीं अंतःकरण भरून येत असे. तें गाणें भारदस्त वाटे. हें गाणें पोरकट वाटतें. बुवा अस्ताई-अंतरा भरत असतांना मास्तर मागें भिरिभिरी हरकती घेत असत, तेव्हां बुवा मागें वळून रागानें म्हणत, "तुझ्या या ताना स्वराच्या एका खेचींत गाडून टाकीन." आणि त्या वेळीं तसें प्रत्यक्ष ते करूनहि दाखवीत. मास्तरांनीं बुवांच्या गायकींतील ह्या मुख्य अंगाकडे दुर्लक्ष केल्यामुळें त्यांचें गाणें चिरपरिणामी होत नाहीं. त्यांचें गाणें ऐकतांना मौज वाटते, चमत्कार वाटतो, टाळ्या देण्यासाटीं हात वरहि येतात, पण मनुष्य देहभान मात्र विसरत नाहीं. घरीं आल्यावर एकाद्या तानेची, हरकतीची आठवण होते. परंतु माणसाला 'चुकल्या चुकल्यासारखें' मात्र वाटत नाहीं. हा दोष वगळल्यास मास्तर तयारीच्या गाण्यांत इतके निपुण होते कीं, त्याबद्दल अजूनहि त्यांचें कौतुक करावेंसें वाटतें. त्यांतल्या त्यांत हरकती, वैचित्र्यपूर्ण व अवघड फिरत हे त्यांच्या गाण्यांतील विशेष होते. याला भरदार बिलंपतीची जोड असती, तर आज पहिल्या प्रतीचे गवई म्हणून तज्ज्ञांनीं त्यांचा गौरव केला असता. सवाई गंधर्वांचें तयारीचें गाणें असूनहि सुरेल व मधुर बिलंपत ते उत्तम करीत. मास्तरांचा गुण त्यांच्याजवळ होताच. पण मास्तरांत नाहीं तें सवाई गंधर्वांत आहे.

मास्तरांच्या ख्यालाची तयारी सोडल्यास मास्तरांना ठुंबरी गातांच येत नाहीं, असें माझें स्पष्ट मत आहे. ते ठुंबरी गातात, पण ती रसदार, ढंगदार होत नाहीं. तींत सार्थ शब्दोच्चार, भावनापूर्ण स्वर यांचा मुख्यतः अभाव असतो. महाराष्ट्रांत ठुंबरी गाण्यांत म. मंजीखाँ, सवाई गंधर्व व कै. गणपतराव भाटे हे तीन गवई सोडल्यास दुसरे कोणी विशेष चमकले नाहींतच. सुरेशबाबू ठुंबरी चांगली गातात. परंतु त्यांच्या 'बोलमें बात पैदा' होत नाहीं, सुरांत छान पैदा होते.

संगीत नट या दृष्टीनें विचार केल्यास मास्तर 'आशा-निराशें' तील एक 'वेडी 'ची भूमिका वगळल्यास अगदीं कुचकामाचे ठरले. नाटकांत रसपरिपोषाकरितां गावयाचें असतें, हें त्यांना कळत असलें, तरी 'वळलेलें' मात्र कधींहि दिसलें नाहीं. इतर गवई नटांप्रमाणें रंगभूमि म्हणजे गाण्याची बैठकच ते समजतात. त्यांना टाळ्या मिळाल्या तरी त्या त्यांच्या गायनांतील चमत्काराला. रसपरिपोषक गाण्याला टाळ्या द्यावयाला श्रोते शुद्धीवर असावयास लागतात. १९१९-२० सालच्या ऐन जमान्यांत 'एकच प्याल्या 'च्या प्रयोगामध्यें 'छळिति या हृदया' हें भीमपलासींतील शरदचें पद मास्तर फार तयारीनें गाऊन जात. पण त्यानंतर सुरू होणारी बालगंधर्वांच्या हृदय-विदारक आर्त स्वरांत सुरू झालेली 'दहती बहु मना नाना कुशंका' ही सिंधूची पहिलीच ओळ मास्तरांच्या गाण्याचा परिणाम पार धुवून काढून श्रोत्यांच्या अंतःकरणांत कालवाकालव उत्पन्न करीत असे. गळ्याच्या नुसत्या तयारीपेक्षां भावनेचा ओलावा किती सामर्थ्यवान् असतो याचा हा समर्पक पटणारा दृष्टांतच आहे. बैठकींत मास्तर 'उगिच कां कान्ता' किंवा हल्लींच्या 'कुलवधु' नाटकांतील 'क्षण आला भाग्याचा', 'बोला अमृत-बोला' या पदांचे किती हाल हाल करतात तें प्रत्यक्षच ऐकण्यासारखें आहे. 'क्षण आला' याच्या ऐवजीं 'क्षण याला' असा उच्चार, 'भाग्याचा' शब्द म्हणतांना 'भाग्या' गड्याची आठवण करून देण्याची त्यांची संवय, 'हासत 'च्या ऐवजीं 'घासत', 'सौख्याचा' ऐवजीं 'सोख्याचा' असे त्यांचे चुकीचे ओंगळ उच्चार ऐकवत नाहींत. एक अपवादात्मक उदाहरण मात्र घ्यावेंसें वाटतें. १९२९ सालीं त्यांचें गाणें वऱ्हाडांत एका मैफलींत ऐकत असतांना त्यांना 'कांते फार तुला' या पदाची फ़र्माइश करून 'बुवांची आठवण झाली पाहिजे' असें श्रोत्यांनीं बजावलें. हें पद मात्र मास्तरांनीं इतकें भावनापूर्ण म्हटलें कीं, श्रोत्यांच्या डोळ्यांना पाणी आलें. तेथें असलेल्या बालगंधर्वांनीं तर प्रेमानें मास्तरांची पाठ थोपटली. सदरहू पद भास्करबुवा फारच रसाळ व गदगदून म्हणत असत. इतकें कीं, सर मोरोपंत जोश्यांसारख्या रुक्ष माणसालासुद्धां (त्यांच्या कन्येच्या विवाहानिमित्त झालेल्या गाण्याच्या बैठकींत) बुवांनीं एक तासभर हें पद गाऊन आपल्या भावनापूर्ण स्वरालापांनीं बांधून ठेविलें होतें. भावनाशून्य गाण्याच्या ह्या दोषामुळें अनेक वर्षें संगीत नट या नात्यानें रंगभूमीवर वावरूनसुद्धां, बालगंधर्वांच्या सहवासांत राहूनहि, मास्तर अगदीं कोरडेच राहिले होते. कदाचित् त्यांच्यासारख्या गवयाला रसपरिपोषाकरितां गाणें कमीपणाचें वाटत असावें. परंतु मास्तरांना रसपरिपोष करतां येईल,

असा वरील प्रसंगाची आठवण झाली म्हणजे, मला विश्वास वाटतो. शिवाय मास्तरांच्या 'हिज मास्टर्स व्हॉइस कंपनी'च्या 'छळिती या', 'मानभंग दाही', 'तुम जागे कौन' या रेकॉर्डस् ज्यांनीं ऐकल्या असतील त्यांना माझ्या म्हणण्याची सत्यता पटेल. त्या सर्व व विशेषतः 'मानभंग दाही' मधील भावनापूर्ण सुरेल आलाप ऐकतांना कोणाचें अंतःकरण भरून येणार नाहीं? मनांत आणल्यावर मास्तरांना भावनापरिपोष करतां येईल असें वरील उदाहरणावरून स्पष्ट होतें. या बाबतींत मास्तरांना कै. केशवराव भोसले यांचें उदाहरण द्यावेंसें वाटतें. १९१५ सालापासून मरेपर्यंत 'राक्षसी महत्त्वाकांक्षा', 'मानापमान', 'हाच मुलाचा बाप', 'संन्याशाचा संसार' या नाटकांतील 'मी नवबाला', 'धिक्कार मन साहिना', 'प्रेमभावें', 'भालीं चंद्र असे', 'हा धनमदयुक्त जगांत', 'कंपित अति शंकित', 'बारे पांडुरंगा', 'निराधार जीवें जगतां', इत्यादि शृंगार, वीर, करुण रसांतील पदें केशवराव भावनेनें किती परिणामकारक म्हणत असत, हें मुंबईच्या रसिकांना तरी सांगणें नको. केशवरावसुद्धां गवईच होते; परंतु नाटकांत कसें गावयाचें हें त्यांना पुढें पुढें कळूं लागलें होतें. नारायणरावांच्या नाटकाला एवढी गर्दी कां होते, याचा विचार करतांना जेव्हां ते रसपरिपोषाकरतां गातात म्हणून प्रेक्षक हजारोंनीं जातात हें त्यांना कळून चुकलें, तेव्हांपासून त्यांनीं आपल्यांतील एके काळची ही उणीव काढून टाकली. संयुक्त प्रयोगापूर्वी खाजगी संभाषणांतून नारायणरावांच्या भावपूर्ण गायनाबद्दल चर्चा चालू असतांना केशवराव नारायणरावांसंबंधानें या मुद्दयावर माझ्याजवळ फारच आदरानें व अभिमानानें बोलत होते. थोडक्यांत सांगावयाचें म्हणजे लक्ष दिल्यास मास्तरांना तसें गाणें शक्य आहे. अब्दुल करीमखाँसारखे मराठी भाषा ज्यांची मातृभाषा नाहीं असे गवई 'मूर्तिमंत भीति उभी', 'नच सुंदरि', 'उगिच कां कांता' हीं पदें भावनापूर्ण म्हणत, तर मास्तरांना तें कसें अशक्य होईल? मास्तरांना बुद्धि आहे, रसपरिपोषक चाली रचण्याची शक्तीहि आहे. फक्त गातांना मात्र वरील जबाबदारीच्या जाणिवेची उणीव आहे.

त्यांच्याजवळ उत्तम उत्तम खानदानी चिजांचा संग्रह आहे. श्रोते पाहून चीज व राग यांची निवड करण्याचें मास्तरांचें धोरण विलक्षण अचूक आहे. कोणत्याहि गायकानें ज्या श्रोत्यांना गाणें ऐकावयाचें असतें त्यांच्या मनोवृत्ति व आवडीनिवडी ओळखूनच रागांची निवड करणें योग्य व शहाणपणाचें असतें, हें मास्तरांन

चांगलें माहित आहे. रागदारी चिजा ऐकवून समजदार व जाणत्या श्रोत्यांना जसे ते खूष करतात, तसेच गौळणी व 'गोपालकृष्णां'तील 'वंदित राधा बाला' आदि भजनें व गाणीं म्हणून स्त्री श्रोत्यांना सुद्धां ते खूष करतात. गौळणी गाण्याच्या बाबतींत कांहीं एकांगी विचाराचे लोक मास्तरांना 'गवयाला हें हलकें गाणें शोभत नाहीं,' असें म्हणून दोष देतात. परंतु माझें स्पष्ट मत असें आहे कीं, बहुजन-समाजांत एकदां गायला उतरल्यावर त्याला खूष करण्याकरितां गौळणी गाणें योग्य व हिताचें ठरतें, हें मास्तरांचें धोरण अगदीं बरोबर आहे. या बाबतींत आपल्या गुरूचें तें अनुकरण करीत आहेत, हेंहि या एकेरी मतांच्या लोकांनीं ध्यानांत ठेवावें. अल्लादियाखाँप्रमाणें चार समजणाऱ्या लोकांपुरतेंच मास्तरांना गावयाचें नाहीं. मास्तरांच्या या अचूक धोरणामुळें त्यांचीं गाणीं सहसा पडत नाहींत, असा अनुभव आहे. परंतु गाण्याचा परमोच्च बिंदु गांठल्यानंतर तें थोडक्यांत संपवायचें हें त्याचें प्रमाण फैयाजखाँप्रमाणें मास्तरांना रहात नाहीं. संयमाच्या व प्रमाणाच्या अभावीं मास्तरांचें गायन बेअंदाज चिघळतें, कंटाळवाणें होतें. यावर कदाचित् असाहि आक्षेप घेण्यांत येईल कीं, त्यांच्या जवळ पुष्कळ विद्या आहे, त्यांनीं ती दाखवावयाची तरी केव्हां? परंतु कलेच्या आविष्कारांत रंजनामध्यें प्रमाणबद्धता हा महत्त्वाचा गुण असल्यामुळें त्याच्या अभावीं अतिरंजनाचा–किंवा अतिगोड खाण्याचा–दोष येतो, हें रसज्ञ वाचकांस सांगण्याची गरज नाहीं. कितीहि विद्वत्ता असली, तरी गायकानें ती एकाच बैठकींत 'वारेमाप' उधळावयाची नसते. संयम व प्रमाणबद्धता हे गुण कलावंतांच्या अंगीं असणें अवश्य असतें, हें मास्तरांनीं ध्यानांत टेविलें पाहिजे.

शब्दाचे सार्थ व स्वच्छ उच्चार करणें हा सुंदराबाईतील गुण आमच्या संगीत नटांत नाहींत. अर्थात् मास्तर याला अपवाद नाहींत. मराठी पदें गातांना पुष्कळदां मैफलींत बोल, उपज किंवा बोलताना मास्तर घेतात. 'उगिच कां कांता' या पदांतील 'खेळते पहा दिनरजनी' या ओळीचें बोलतानेसह ते दळण घालतात तें नीरस व कंटाळवाणें वाटतें. त्याचप्रमाणें बालगंधर्वांना हसतां हसतां 'हां हां' ची पुनरुक्ति मास्तरहि हल्लीं सर्रास करूं लागले आहेत. 'शाम मोहन प्यारे' ही रेकॉर्ड ऐकावी व 'हां हां' चें 'हा गा गा गा गा गा' हें किळसवाणें स्वरूप झालेलेंहि ऐकावें. यांत उच्चारसौंदर्य किंवा स्वरसौंदर्य यत्किंचित् तरी साधलें आहे का, याचा वाचकांनीं विचार करावा.

मास्तर उत्तम उत्तम चाली रचतात. जुन्या चिजांचीं तोंडें बदलून त्यांना नवीन वळण देतात. मास्तरांच्या चाली ' द्रौपदी ', ' आशा-निराशा ', ' मेनका ', ' विधिलिखित ', ' सावित्री ', ' अमृतसिद्धि ', ' कुलवधू ' नाटकांत आहेत. मास्तरांच्या चाली रसाळ, गोड, परिणामकारक, तालाला सोप्या व सरळ असतात. ' मेनका ', ' आशा-निराशा ', ' नंदकुमार ' व ' कुलवधू ' या नाटकांतील त्यांच्या चाली फारच सुंदर आहेत. विशेष नामनिर्देश करण्यासारख्या चाली म्हणजे ' भक्तिभाव हा घ्या ', ' भूषण संसारा ', ' नच देहा विसरलें ', ' आशा नच मानसा ', ' ताराया दीन अबला या ', ' प्रियकर वश मजला ', ' तिमिर-पटल ', ' मान्य कान्त वरिला ', ' दिलरुबा हा ', ' तात करि दुहिताविनाश ', ' बोला अमृत बोला ', ' क्षण आला ', ' मनरमणा ' या होत. त्यांच्या गुरुघराण्याच्या गायकीपेक्षां स्वतःचें वैशिष्ट्य या चालींतून स्पष्टपणें दृग्गोचर होतें. रसपरिपोषक व नाटकाला योग्य चाली रचणें, निवडणें किंवा योजणें ही कला अत्यंत कठिण आहे. तिला निर्माणशक्तीची (creative talent) जरूर असते.

१९३५ सालीं बालगंधर्वांबरोबर ' धर्मात्मा ' (महात्मा) या चित्रपटाच्या निमित्तानें मास्तर ' प्रभात फिल्म कंपनीं 'त दाखल झाले. चित्रपट बाहेर पडण्या-पूर्वी " आपण चित्रपटसंगीतांत विलक्षण क्रांति करून दाखविणार आहोंत, " अशा तऱ्हेच्या बढाया त्यांनीं वृत्तपत्रांतील आपल्या मुलाखतींत मारल्या. यासंबंधींची त्याची पूर्वतयारी, अभ्यास, निरीक्षण किती उथळ होतें, याचें उत्तम दिग्दर्शन त्यावेळीं ' वसुंधरे 'चे कल्पक संपादक श्री. मो. ग. रांगणेकर यांनीं आपल्या ' वसुंधरे 'च्या दिवाळी अंकांत त्यांची एक खुबीदार मुलाखत घेऊन केलें होतें. चित्रपट बाहेर पडल्यावर मास्तरांच्या चहात्यांनींसुद्धां कबूल केलें कीं, क्रांति तर राहोच पण चार गोड चालीसुद्धां मास्तरांना देतां आल्या नाहींत. ' जीवा तळमळसी ' ही एकच चाल त्यांतल्या त्यांत बरी होती. नंतर मास्तरांनीं ' प्रभात 'च्या ' अमरज्योति ', ' वहाँ ', ' गोपालकृष्ण ', ' माणूस ', ' शेजारी ', ' लाखाराणी ',' राजकमल 'च्या ' माळी ' व अन्यांच्या ' वसंतसेना ' या चित्रपटांमध्यें संगीतरचना केली. ' अमरज्योति 'मध्यें ' सुनो सुनो ', ' अब मैंने जाना है ', ' वहाँ 'मध्यें ' हर गलीमें हैं बगीचे ', ' पिओ पिओ ', ' मधुर ', ' गोपालकृष्णा 'मध्यें ' गौळणि गे ', ' तुझाच छकुला ', ' हांसत नाचत ', ' घेइ रे सोनुल्या ', ' भाग्यवती ही कपिला ', ' वंदित राधा बाला ', ' बचपनका याद

आया, ' ' माणूस 'मध्यें ' आम्ही वळकलं ग ', ' शेजारी 'मधील भाऊबीजेच्या ओव्या या चाली फार सुंदर दिल्या. ' वसंतसेने 'मधील त्यांचें संगीत सामान्यच ठरलें. आणि ' माळी 'मधील त्यांचें काम व संगीत यांत जास्त नीरस कोणतें हें ठरविणें कठीण ठरलें. चित्रपटामध्यें संगीत रचतांना त्यांनीं दिग्दर्शकांना नवीन कल्पना सुचविल्या आहेत असें कधीं झालेंच नाहीं, असें त्यांचे सहकारी सांगतात; व चित्रपटांमध्यें तें स्पष्ट दिसतेंहि ! त्यांनीं गाणीं बसवितांना त्यांचें चित्रपटांतील व वाङ्मयीन महत्त्व ज्याप्रमाणें कधींहि ध्यानांत घेतलें नाहीं, त्याप्रमाणें मराठी भाषेचें गाढ अज्ञानहि त्यांनीं पुष्कळदां, बालगंधर्वांप्रमाणें, व्यक्त केलें आहे. गाणीं बसवितांना त्यांतील प्रसंगांप्रमाणें रसोत्पत्ति निर्माण केल्याचें किंवा त्याचें चित्रपटांतील महत्त्व (filmic value) जाणून बसविल्याचें क्वचित्च दिसतें. नुसत्या गोड चाली (गुलाम हैदरप्रमाणें) दिल्या कीं आपलें काम संपलें, असें त्यांचें एकंदर धोरण या सृष्टींतील कार्य पाहून स्पष्ट दिसतें. सोप्या चालींविषयींची त्यांची कल्पना एका स्वरावर दहादहा बाराबारा अक्षरें रचण्याइतकी मर्यादित असावी, असें ' आज हमे ' (' अमरज्योति '), ' मंगल जंगल ' (' वहाँ '), ' तूं माऊली '(' गोपालकृष्ण ') या गाण्यांवरून दिसतें. दहा वर्षें चित्रपटक्षेत्रामध्यें राहून, उत्तमोत्तम देशी व परदेशी चित्रपट पाहून, त्यांनीं त्यांतील तंत्राचा व संगीताचा कधीं अभ्यासहि केल्याचें दिसत नाहीं. या क्षेत्रांत राहून गोविंदराव टेंब्यांप्रमाणें तेहि ' कोरडे 'च राहिले. मास्तरांनीं शांतारामबापूंच्या साह्यानें निदान ' माणूस '-मध्यें तरी उत्कृष्ट संगीत देऊन आपली कर्तबगारी दाखविली. ऑर्केस्ट्रामधील वाद्यें सुरेल लावून घेण्याची दक्षताहि मास्तरांनीं घेतली नाहीं, हें त्यांचे चित्रपट पाहून कोणीहि सांगेल. प्रसंगाप्रमाणें निवडक व योग्य वाद्यांचें तऱ्हेतऱ्हेचें संमीलन, चालींमध्यें वैचित्र्य व नावीन्य हे गुण फारच अल्प प्रमाणांत त्यांच्या संगीतांत दिसले. ' माणूस 'मध्यें; शब्दाशिवाय गाणें परिणामकारक करूं, अशा ग्वाहीनें मास्तरांनीं राम मराठेला तसें एक गाणें (ता रा न नाँ नाँ) बसविलें होतें. परिणाम तर राहूंच द्या, पण प्रेक्षकांनीं या गाण्याची साधी दखलसुद्धां घेतली नाहीं. त्या गाण्यामागील हार्मनीयुक्त स्वरमेळ मात्र स्पृहणीय होता. पण तो त्या शब्दहीन गाण्यामुळें फुकट गेला. त्याच चित्रपटामधील नायक गणपत पोलीस (शाहू मोडक) भिंतीवर उभ्या रेघा मारतो, त्या प्रसंगामागील संगीत, देवीकडून कौल घेण्याच्या प्रसंगामागील घंटांचें पार्श्वसंगीत फारच परिणामकारक झालें. याच दृष्टीनें एकंदर चित्रपटांतील संगीतरचना

मास्तरांनीं केली असती, तर मास्तरांचें नांव चित्रपटसृष्टींत अजरामर झालें असतें. " चित्रपटामधील संगीत हें आम्हां गवयांचेंच राखीव कुरण आहे," असा तोरा मिरवणाऱ्या पटवर्धनबुवा, गोविंदराव टेंबे, कृष्णराव या गायकांनीं स्वतःच्या कृतीनेंच आपलें वरील विधान फोल ठरविलें.अत्यंत निकृष्ट दर्जाचें संगीत निष्काळजीपणानें चित्रपटामध्यें कसें देतां येतें, हें त्याच शांतारामबापूंच्या देखरेखीखालीं निघालेल्या ' माळी ' चित्रपटांतील मास्तरांच्या संगीतानें सिद्ध केलें आहे.

गंधर्व मंडळींतील प्रख्यात बजवय्ये तिरखवाँ व सारंगीवाले कादरबक्ष यांच्या साथीसह नाटकांत गातांना मास्तरांना बरोबर जुळत नसावें, अशी शंका नाटक चालू असतांना मला बरेच वेळां आली होती. तरी पण मधुकरवृत्ति ठेऊन, आपण फार मोठे गवयी आहोंत हा फाजील अभिमान सोडून, समंजसपणें त्यांच्याशीं मिळतें घेऊन, त्यांच्यांतील गुण घेऊन, मास्तरांना आपली तालाची बाजू सबळ करतां येईल, असें तेव्हां मला वाटे. हें जसें वाटे, तसें नाटकांतील साथीच्या दृष्टीनें (बालगंधर्वांचा अपवाद सोडल्यास) इतर नटांची साथ करतांना रंग भरण्याऐवजीं त्यांची अडवणूक करण्याचें धोरण तिरखवाँ ठेवीत, असेंहि वाटे. संगीताची रंगत गायक व वादक यांच्यामधील एकोप्यावर अवलंबून असते. वादकानें आपल्या वादनानें जसें गायकाचें गाणें रंगवावें, तसेंच गायकानेंहि वादकाच्या वादनाचें कौतुक करून मैफलींत त्याचा मान ठेवावा. त्याला कमी किंवा हीन समजूं नये. कै. भास्करबुवांची गुणिजनांचा मान ठेवण्याची व त्यांच्या कलेचें चीज करण्याची रसिक वृत्तीच होती, हें काय मास्तरांना माहीत नाहीं ?

मास्तरांच्या गाण्याची छाप इतर घराण्यांतील गाणाऱ्यांवरदेखील पडलेली दिसून येते. इतकेंच काय, पण पंडित पलुसकरांच्या एका शिष्यानें माझ्याजवळ उद्गार काढले होते कीं, " निव्वळ आमच्या गाण्यावर महाराष्ट्रांत आम्हाला बैठक रंगविणें आतां कठीण झालें आहे. त्यामुळें मास्तरांसारख्या लोकप्रिय व अधिकारी गवयाची गायकी उचलणें आज आम्हाला भाग आहे." यांत कोणत्याहि प्रकारचा कमीपणा नाहीं. स्वतःच्या घराण्यांतील गायकीचा मान व शुद्धपणा कायम ठेऊनहि दुसऱ्या घराण्यांतील गायकी आत्मसात् करतां येते, हें भास्करबुवांनीं फैजमहंमदखाँनंतर दुसरे दोन गुरु करून सिद्धच केलें आहे. बैठक रंगविण्याच्या दृष्टीनें या शिष्याचें हें म्हणणें मात्र वेडगळपणाचें वाटतें. याच गायकीवर कै. बाळकृष्णबुवा, रामकृष्णबुवा वझे, रहिमतखाँ हे रंग मारीत नव्हते काय ?

सवाई गंधर्व

सुमारें ३८ वर्षांपूर्वीची गोष्ट असेल. त्यावेळीं मी लहान होतों. सवाई गंधर्व नुकतेच ' नाट्यकलाप्रवर्तक कंपनीं ' त आले होते. त्यावेळीं अमरावती येथें रा. अभ्यंकर (थिएटरचे मालक) यांच्या घरीं त्यांचें गाणें मीं प्रथम ऐकलें. त्यावेळीं मला गाण्यांतील गोडीखेरीज इतर कांहींच माहिती नव्हती. माझ्या दृष्टीनें त्यावेळीं बालगंधर्व, गोहरजान हींच काय तीं चांगलीं गाणारीं माणसें ठरलेलीं ! गाणें सुरू झालें. रामभाऊंनीं पूरिया रागांतील ' प्यारी दे गर लागी ' ही अस्ताई सुरू केली. राग मला त्यावेळीं माहीत नव्हता; तरी नंतर चिजेचे शब्द पूर्ण आठवत. अर्धा पाऊण तास सावकाश संथ गाणें चालू होतें. हें सारखें ' आ आ ' अर्धा तास चालू राहिल्यावर आम्हां मुलांचा धीर सुटून आमचें गाण्यावरील लक्ष उडालें. त्याला कारणहि आणखी तसेंच होतें. रामभाऊंचे विचित्र हातवारे, डोळे मिटणें, फेफरें आल्याप्रमाणें डोळे पांढरे करणें, तोंड वेडेंवांकडें करणें, तें पेटीसारखें उघडें ठेवून आंतील हलती पडजीभ दाखविणें—वगैरे प्रकारांनीं व अंगविक्षेपांनीं आमची हसतां हसतां पुरेवाट झाली. समेकरितां हात आपटणें, ताना घेतांना ताशा वाजविल्यासारखे हात खालीं वर करणें, एखाद्या तानेच्या झोताबरोबर थोबाडींत मारल्यासारखी हाताची फेंक करणें वगैरे प्रकार पाहिल्यावर आम्ही मुलें भिऊन दोन तीन हात मागेंच सरून बसलों. गाणें संपल्यावर त्यांना ' सवाई गंधर्व ' ही पदवी देणाऱ्याची कींव करीत आम्ही मुलें मनाला सुचतील तीं नांवें त्यांना देत देत बाहेर पडलों !

तें गाणें अद्यापि माझ्या चांगलें स्मरणांत आहे. त्या काळीं अमरावतीस श्री. असनारे या नांवाचे एक संगीतज्ञ वकील होते; त्यांनींच प्रथम ' सवाई गंधर्व ' ही पदवी रामभाऊंना दिली, असें माझ्या ऐकिवांत आहे. आणि ती दिलेली पदवी खरोखरच सार्थ आहे.

स्वाभाविक गोड कंठ नसला, तरी सुरेल गोड गाणें तल्लीन होऊन भावनापूर्ण म्हणण्याची रामभाऊंची पद्धति असल्यामुळें ' सवाई गंधर्व ' ही पदवी अगदीं

मार्मिकपणें दिली गेली, यांत शंका नाहीं. नुसत्या गोड आवाजाच्या भांडवलावर साधारण गाणारा मनुष्यसुद्धां छाप मारून जातो. त्यांत विशेष वाखाणण्यासारखें काय ? आवाज ही परमेश्वरी देणगी आहे. परंतु माणसाचें वैशिष्ट्य मिळालेल्या आवाजाचा तो कसा उपयोग करतो ह्यांतच आहे. मूळचा आवाज गोड नसतांना मेहनतीनें तो मधुर करून रामभाऊंनीं आपलें गाणें सुरेल व सुश्राव्य केलें, यांतच त्यांचें वैशिष्ट्य आहे. आणि यामुळेंच त्यांना ' गंधर्व ' म्हटल्यास त्यांत सत्यापलाप नसून सत्यकथन आहे, हें रसिक जाणतीलच. आणखी उदाहरणें देऊन माझें म्हणणें सिद्ध करतां येईल. नाट्य-सृष्टींतील कै. गणपतराव जोशी व कै. गणपतराव भागवत हे दोन नटश्रेष्ठ सर्वांच्या परिचयाचे आहेत. गणपतराव जोश्यांना सुंदर रूप, बांगडीसारखा ठणठणीत आवाज, भव्य शरीरयष्टि या नटाला अवश्य असणाऱ्या सर्व गोष्टी स्वाभाविकपणेंच मिळाल्या होत्या. परंतु गणपतराव भागवतांनीं त्यांपैकीं एकहि देणगी अंगीं नसतांना व्यासंगानें, अभ्यासानें व गाढ परिश्रमानें उत्तम नट म्हणून कीर्ति मिळविली, यांतच त्यांचें खरें वैशिष्ट्य आहे. किंबहुना, अगदीं अलीकडचेंच उदाहरण द्यावयाचें झाल्यास, रा. केशवराव दाते व रा. नाना फाटक यांचें देतां येईल. नटाला अवश्य असणाऱ्या स्वाभाविक देणग्यांच्या अभावींहि रा. दाते यांनीं ' नटश्रेष्ठ ' ही पदवी मिळविलेली आहे. त्यांतच त्यांच्या बुद्धीचें, अभ्यासाचें, व्यासंगाचें व पुरुषार्थाचें कौतुक आहे. उलट फाटकांना रूप, उंच शरीरयष्टि, उत्तम आवाज या देणग्या निसर्गतः मिळाल्या असतांना नट या दृष्टीनें त्यांनीं फारच अल्प कामगिरी केली आहे. या नैसर्गिक गुणांना अभ्यासाची व व्यासंगाची जोड त्यांनीं दिली नाहीं.

रामभाऊंच्या स्वाभाविक आवाजाला गोडी नाहीं. त्यांत स्वाभाविक कंप किंवा फिरत नाहीं. आवाजाला स्वाभाविक उंची नाहीं, झार नाहीं. म्हणजे स्वाभाविक कोणतेच गुण नसतांना, त्यांनीं कष्ट करून ' गंधर्व ' म्हणवून घेणें, यांतच त्यांचा ' पुरुषार्थ ' आहे. यांत रामभाऊंची जशी जिवापाड मेहनत आहे, तशीच तिला त्यांचे गुरु प्रो. अब्दुल करीमखाँ यांच्या तालमीचीहि जोड आहे. खाँसाहेबांचें घराणें म्हणजे तंतकारांचें ! त्यांचे चुलते उत्तम सारंगीवाले होऊन गेले. त्यांनीं खाँसाहेबांना सारंगी वाजवून गवई गाण्यांत तयार केलें होतें. तंतकाराच्या तालमींत तयार झालेले, सुरेल कंठाचे खाँसाहेब रामभाऊंचे आद्य गुरु ! ' पुष्पसंगें मातीस वास लागे ' या न्यायानें मुळींच आवाज नसलेले रामभाऊ सुरेल गाऊं

लागले, याचें कारण सुरेल माणसाचा सहवास, त्यानें दिलेली सुरेल तालीम व स्वतःची जिवापाड मेहनत ! रामभाऊंची कलासक्ति व गुरुभक्ति विलक्षण ! पहाटेस उठून तंबोरा मिळवून खाँसाहेबांच्या खाटेजवळ उशाशीं बसून त्यांनीं मेहनतीस सुरवात करावयाची. खाँसाहेब उठून तेथेंच बसल्या बसल्या मग तालीम द्यावयाचे. असा हा कार्यक्रम कित्येक वर्षें चालू होता. रामभाऊ त्यांचे आवडते शिष्य ! त्यांना फारच प्रेमानें व आस्थेनें त्यांनीं शिकविलें. इतर शिष्यांच्या अनुभवावरून व रामभाऊंच्या गुरुभक्तीवर व मेहनतीवर खूष होऊन खाँसाहेब नेहमीं उद्गार काढावयाचे, " विद्या तो बमनोंनेहि पढना ! " खाँसाहेबांची योग्य तालीम घेतल्यावर गुरूचा प्रेमळ आशीर्वाद घेऊन हा शिष्य बाहेर पडला व थोड्याच अवधींत त्यानें आपल्या मधुर गायनाच्या कर्तबगारीनें ' सवाई गंधर्व ' ही पदवी मिळविली.

त्यावेळीं बालगंधर्व आपल्या नैसर्गिक गुणांनीं रंगभूमीवर चांगलेच चमकूं लागले होते. त्यांच्याविरुद्ध एकहि शब्द बोलण्याची निदान पुण्या-मुंबईंत तरी सोय नव्हती. याबद्दल कित्येक खासगी वादविवाद होऊन पक्षपाती लोकांमध्यें मारामारीपर्यंतहि प्रकरणें येऊन भिडल्याचें मला माहीत आहे. नेमक्या याच वेळीं रामभाऊ ' सुभद्रे 'ची भूमिका घेऊं लागले होते. ज्या पुण्यांत बालगंधर्वांचें एवढें स्तोम माजलेलें, त्याच पुण्याला रामभाऊंनीं आपल्या गोड व भावनापूर्ण गाण्यानें बालगंधर्वांना विसरावयाला लाविलें ! ' सवाई गंधर्वा 'च्या ' सौभद्रा 'ला ' बालगंधर्वा 'च्या चहात्यांची चिकार गर्दी होऊं लागली. पुण्याहून मुंबईस आल्यावर पुण्याची हीच शौकीन मंडळी मुंबईस दर शनिवारीं खेपा घालूं लागली. बालगंधर्वांचें नांवहि कोणी घेईनासें झालें. जिकडे तिकडे ' सवाई गंधर्व ', ' रामभाऊ ' हीं नांवें दुमदुमूं लागलीं; नारायणराव निष्प्रभ झाले ! परंतु दैवाला हें सहन झालें नाहीं.

रामभाऊंचा आवाज एकाएकीं बसला. तो कांहीं केल्या लागावयाचाच नाहीं. त्यांना आपला उजवा हात गळून पडल्यासारखेंच झालें ! कीर्तीच्या शिखरावरून त्यांना दुर्दैवानें एकदम खोल गर्तेत लोटून दिलें ! ' सवाई गंधर्व ' हें नुसतें नांवच राहिलें ! ! आवाजाच्या अभावीं ' राजा विराटाच्या दरबारांतील शस्त्रास्त्रविहीन ' अर्जुनाप्रमाणें त्यांची स्थिति झाली. आवाज लागावयाचाच नाहीं. खर यावयाची ! त्यामुळें स्वच्छ व सुरेल स्वर लागावयाचेच नाहींत. मनाप्रमाणें

गळ्यांतून कोणतीहि ‘ जागा ’ किंवा ‘ फिरत ’ करतां यावयाची नाहीं. अरेरे ! कोण ही कींव करण्यासारखी स्थिति ! ! परंतु रामभाऊंनीं धीर धरला; व प्रयत्न सोडला नाहीं. आवाज सुटण्याकरितां नाना प्रकारचीं औषधें घेतलीं. आंतील, बाहेरील उपचार केले. परंतु दहाबारा वर्षें आवाजानें अगदीं दाद दिली नाहीं. पुढें विद्युदुपचार केल्यावर त्यांचा आवाज सुधारून जवळ जवळ पहिल्यासारखाच सुटूं लागला. परंतु आयुष्याला उतार पडल्यामुळें व नाट्यव्यवसायामध्यें वेडेवाकडे निराशेचे प्रसंग आल्यामुळें रामभाऊंच्या गाण्यांतील पहिली चमक गेली ती गेलीच ! तरीसुद्धां एखादे वेळेस आवाज लागला, श्रोते रसिक असले, तर ते ‘ पहिली गोडीची ओळख ’ पुनः करून देत, याचा मीं पुष्कळदां अनुभव घेतला आहे. इतक्या प्रयत्नसाध्य कलेंत दुर्दैवानें ऐन वेळेस गळ्यास नख लावावें, म्हणजे खरोखरच ‘ अहह कष्टमपंडितता विधेः ’ असें म्हणणें भाग पडतें. आजच्या घटकेला रक्तदाबाच्या विकारामुळें पक्षघात होऊन रामभाऊ आपल्या गांवींच स्वस्थ पडून आहेत. हेंहि कलेचें दुर्दैवच होय !!

रामभाऊ गवई व संगीत नट या नात्यानें आपल्या परिचयाचे आहेत. गवई या नात्यानें त्यांचा दर्जा वरचा आहे. दहा बारा वर्षांपूर्वी रामभाऊ, मास्तर कृष्णराव व मंजीखाँ या तीन गायकांमध्यें गुणानुक्रम लावणें फार कठिण होतें, असें तज्ज्ञांना व रसिकांना चर्चा करितांना वाटे. परंतु माझें स्वतःचें मत मात्र या बाबतींत अगदीं निश्चित असे. रामभाऊ व मंजीखाँ यांना कंसांत घालून मास्तर कृष्णरावांना त्यांच्या खालीं मी नंबर देत असें. ख्यालासारख्या उच्च प्रकारच्या गायनपद्धतींत रामभाऊ चांगले निष्णात होते. त्यांतील बिलंपत व तयारी या दोन्ही अंगांत रामभाऊ सारखेच तयार होते. या दोन्ही अंगांत मास्तरांच्यापेक्षां ते सरस होते. मंजीखाँ त्यांच्या घराण्याच्या गायनपद्धतीमुळें बिलंपतींत रामभाऊंइतके मुरलेले नसले, तरी दाणेदार तानेंत, फिरतींत राम-भाऊ व मास्तरांच्यापेक्षां खूप तयार होते. मंजीखाँइतका सुरेल, शुद्ध वाणीचा, वैचित्र्यपूर्ण ‘ तनयत ’ गवई पंधरा वर्षांपूर्वी नव्हताच. रामभाऊ सुरेलपणांत व गोडींत मास्तरांच्या वरचढ होते. फक्त मास्तरांच्या चपल हरकती, रामभाऊंच्या ‘ पुनर्जागृत ’ झालेल्या कंठांतून निघत नसत. रामभाऊ ठुंबरी गाण्यांत व नाटकांतील पदें रसयुक्त म्हणण्यांत मास्तरांच्या वरचढ होते.

रामभाऊंची बिलंपत वाखाणण्यासारखी होती. ती करीत असतांना

त्यांचे स्वर अत्यंत सुरेल लागत. गायनांत त्यामुळें धुंद वातावरण निर्माण होऊन बैठकीला पकड बसे. ते स्वरांची मांडणी शास्त्रीय व खानदानी पद्धतीनें करीत. मंद्र सप्तकांतून मध्य सप्तकांत जातां येतांना रागवाचक स्वर संभाळून, त्यांना प्रामुख्य देऊन, स्वर मींड खेंचून व घसीट घेऊन सुरेल लावीत. एका स्वरांतून दुसरा स्वर इंद्रधनुष्यांतील निरनिराळ्या रंगांप्रमाणें अविच्छिन्न बाहेर पडे. स्वरांची मांडणी माधुर्ययुक्त असे, तशी तऱ्हेतऱ्हेचीहि असे. स्वर निरनिराळ्या रुंदीनें व वजनानें लागत. एखादी स्वरांची मांडणी करून पुनः षड्जावर आल्यानंतर तो 'स्थूल' किंवा 'सूक्ष्म' भावानें रामभाऊ लावीत. सूक्ष्म भावानें 'सा' लावतांना मागील स्वरावरून षड्जामध्यें त्यांचा आवाज इतका बेमालूम मिसळे कीं, आवाज आणि तंबोरा यांचा एकजीव होऊन जाई. 'स्थूल' मानानें लावतांना षड्ज सुरेल लागूनसुद्धां तंबोरा ऐकूं येत नसे. क्रमाक्रमानें रागाला लागणारे स्वर आपल्या गायनांत दाखल करून रागवाचक स्वरपंक्ति मुद्दाम वारंवार पुढें आणून, रागाची मूर्ति ते स्पष्ट उभी करीत. मधून मधून षड्जावर मुक्काम करून षड्जापासून सर्व स्वरांची उत्पत्ति आहे, हें शास्त्रीय तत्त्व ते आपल्या गायनांत स्पष्ट करीत. विलंबित लयींत घेतलेल्या त्या मींडयुक्त स्वरांनीं वातावरण धुंद होई. निरनिराळ्या रुंदीनें किंवा सूक्ष्मपणें गळ्यांतून लागलेल्या स्वरांची मजा व आस्वाद घेत घेत रागाची पार्श्वभूमि रंगविण्यांत रामभाऊ फारच कुशल होते. निरनिराळ्या रुंदीनें (volume) स्वर लागल्यामुळें भावनेचा परिपोष उत्तम करतां येतो. स्वरांतून सलगपणें स्वर खेंचून काढतांना त्यांचें कौशल्य, निरनिराळ्या आकारांच्या भोंकांतून सोन्याची तार खेंचून पाहिजे त्या नक्की जाडीची तार काढणाऱ्या कुशल सुवर्णकाराची आठवण करून देई. स्वरांच्या कमीजास्तपणावरील व सुरेलपणावरील हें त्यांचें विलक्षण प्रभुत्व नाटकांतील गायनांत किंवा ठुंबरींत भावनापरिपोष करण्यास फारच उपयुक्त होई. ब्रिलंपतींत ते कित्येक वेळां स्वर टांगून ठेवीत, तर कित्येकदां स्वरांना हेलकावे देत देत उतरीत. त्यांच्या 'ग्रानोफोन' कंपनीच्या, 'लगत कलेजवा' या किंवा मालकंसांतील आणखी एका रेकॉर्डमध्यें असेच हेलकावे देऊन सुरेलपणें स्वर घेतले आहेत. या 'भैरवी'मधील ब्रिलंपतीची मांडणी अत्यंत नमुनेदार झाली आहे. ती ऐकल्यावर माझ्या वरील सर्व विधानांची सत्यता रसिकांस पटेल. ब्रिलंपत करतांना तिच्यांतील स्वरांचा रचनानुक्रम चढत्या रंगतीचा असे, हें तिच्यावरून पटेल. तंतकार गुरूची तालीम घेतल्यामुळें त्यांची सुरेल बिलंपत ऐकतांना बीनावरील जोडकामच

चालू आहे कीं काय, असा भास ही भैरवीची रेकॉर्ड ऐकतांना होतो. खाँसाहेबांच्या घराण्याचें हेंच वैशिष्टय आहे. रामभाऊ दरबारी कानड्यासारखे बिलंपतप्रधान राग सुंदर गात. त्यांची सुरेल बिलंपत ऐकतांना श्रोत्यांना शीतल चंद्रिकेच्या प्रकाशांत नौकाविहार केल्याचें सुख मिळे. उमरावतीस वीर वामनराव जोशी यांच्या कन्येच्या लग्नांत रामभाऊंचें गाणें ऐकण्याचा मला योग आला होता. त्यावेळीं पूरिया रागाची बिलंपत त्यांनीं जवळ जवळ तासभर केली होती. ती इतकी परिणामकारक झाली कीं, श्रोत्यांच्या डोळ्यांतून प्रेमाश्रु बाहेर पडले. त्यावेळीं त्यांनीं रहिमतखाँसाहेब व अबदुल करीमखाँसाहेब यांच्या सुरेल बिलंपतीची आठवण करून दिली.

ठुंबरी गातांना रामभाऊ अशाच सुरेल बिलंपतीचा अवलंब करून, स्वर निरनिराळ्या रुंदीनें लावून, मुरकी व खट्का पेरून उत्तम रसपरिपोष करीत. ' मैं तोसे नहीं बोलूंगी ' ही ठुमरी त्यांनीं एकदां एक तास गाऊन शृंगारांतील निरनिराळ्या छटांचा उत्तम परिपोष करून दाखविला होता. करुणरसावर त्यांचें प्रभुत्व विशेष असे. नाट्यसंगीतामध्यें ' उगिच कां कांता ' हें पद गाऊन त्यांनीं मुंबईतील चर्नीरोडवरील दगडी बंगल्यामध्यें १९१९ सालीं श्रोत्यांना रडावयास लाविलें होतें. मत्सरी लोकांनीं चुरस लावण्याकरितां कै. केशवराव भोसल्यांना त्यावेळीं रामभाऊंनंतर गावयाला आणिलें होतें. परंतु ' उगिच कां कांता ' ऐकल्यावर केशवराव मुकाट्यानें बंगल्याच्या पायऱ्या उतरले. ' आत्मतेजां ' तील ' लवकर धांव रे ' हा द्रौपदीचा धांवा रामभाऊ इतका आळवून म्हणावयाचे कीं, दुःखानें कळवळून श्रोत्यांचे कंठ भरून येत असत. ' संत सखू 'मधील पदें अशींच भावनापूर्ण होत असत. त्याच नाटकांत भीमपलासांतील एक पद म्हणण्यांत रामभाऊ एकदां रंगांत इतके गुंग झाले होते कीं, लुगड्याचा पदर खालीं पडल्याचें भान त्यांना राहिलें नाहीं. आणि या रसपूर्ण गाण्याची पकड श्रोत्यांवर इतकी बसली होती कीं, पुण्यासारख्या ठिकाणींसुद्धां एकालाहि हूं कीं चूं करण्याचें भान राहिलें नव्हतें. गाण्याची इतकी अजब मोहिनी रामभाऊ घालूं शकत. करुणरसावरील त्यांचें प्रभुत्व अजमावून पहावयाचें असेल, तर त्यांच्या ' लगत कलेजवा ', ' करुणा ही माझी पाया ', ' लवकरी धांव रे ', ' वद जाउं कुणाला ', ' किती सांगूं तुला ' हीं त्यांचीं रेकॉर्डसमधील गाणीं ऐकावीं. त्यांतल्या त्यांत ' लगत कलेजवा 'इतकी रसपूर्ण रंगतीची भैरवीची दुसरी रेकॉर्ड शोधूनहि

सांपडणार नाहीं. गोहरजानची ' नाहक लाए ' ही भैरवीची रेकॉर्ड सोडल्यास, हल्लींची रामभाऊंच्या गुरुजींची ' जमुनाके तीर ' ही भैरवीची रेकॉर्ड–खाँसाहेबांचा नैसर्गिक मधुर आवाज वगळून–त्यांच्या शिष्याच्या रेकॉर्डच्या मानानें कमी दर्जाचीच ठरेल. कै. बापूराव पेंढारकरांची ही रेकॉर्ड इतकी आवडती होती कीं, सकाळीं पांचसहा वेळां ती रेकॉर्ड ऐकल्याशिवाय त्यांचा दिवसाचा कार्यक्रम सुरूच होत नसे.

तानेंत रामभाऊंची चांगलीच तयारी होती. तींत वैचित्र्य होतें. तालाच्या मोडणीप्रमाणें ती फिरत असे. गमकयुक्त व लयबद्ध बोलतानांचा भरणाहि रामभाऊंजवळ खूप असे. आवाज लागला तर तानांचे कारंज्याप्रमाणें फवारे उडत; लागला नसला तर मात्र त्यांच्या गळ्याची ओढाताण व कष्ट असह्य होत. कित्येक वेळां मग सुरेलपणाहि राहत नसे. परंतु ताना काढण्याचा अट्टाहासहि रामभाऊ तितकाच करीत. त्यांच्या गाण्याला रंगभूमीवर त्यामुळें प्रमाण राहत नसे. त्यांच्या या दोषामुळें वरेरकरमामांनीं त्यांना ' दे टाळी गाणारा ' असें उपहासगर्भ नांव ठेविलें होतें. प्रथम टाळी मिळविण्याकरितां ते अट्टाहासानें खूप गात; आणि नंतर टाळी मिळाली म्हणून गात. टाळी मिळाली नाहीं तर मात्र रामभाऊ आपल्या बेसुमार गाण्याची श्रोत्यांवर जबरदस्ती करीत. तानांचा पाऊस पाडायला सुरवात करून इंद्रानें गोकुळींच्या गोपांना अतिवृष्टीनें हैराण केल्याप्रमाणें ते श्रोत्यांना हैराण करून जबरदस्तीनें टाळी मिळवीत. एखाद्या अर्थविहीन दोनच शब्दांना घोळघोळून म्हणण्याचा हास्यास्पद प्रकार ते नेहमीं करीत. ' सौभद्र ' नाटकांत ' लाल शालजोडी ' या पदांतील ' पायिं खडावा ' हे दोनच शब्द घोळघोळून म्हणतांना त्यांना वेळेचें भानच राहत नसे. ' मीराबाई ' नाटकांत ' सुखसाधना ' या पदांत रामभाऊ ' प्रभुच्याच पाया ' या शब्दांचें सहस्रपुटी अभ्रक भस्म तयार करीत. रंगभूमीवरील एकाद्या ओळीचें दळण घालणारे रामभाऊच पहिले नट होत, आणि बालगंधर्व त्यांचे शिष्य होत, असा शोध वरेरकरमामांनीं लाविला आहे.

रामभाऊंच्या तानेवर कै. वझेबुवांचे गुरु ग्वाल्हेरचे निस्सारहुसेनखाँ यांची छाप पडली होती, असें कांहीं माहीतगार लोक सांगतात. मला फक्त एवढीच जाणीव असे कीं, त्यांच्या तानेवर स्वतःच्या खेरीज दुसऱ्या घराण्याचा संस्कार असावा. या विधानाबद्दल रामभाऊ समक्ष बोलत असतांना मला म्हणाले, " खाँसाहेबांचें मैफलींतलें गाणें असें मला एकदोनदांच ऐकावयास मिळालें. तानेच्या बाबतींत मी अनुकरण असें भास्करबुवांच्या गाण्यांतील मला आवडलेल्या तानांच्या

तऱ्हांचें करीत असें. मला त्यांचें गाणें फार आवडे व वारंवार तें ऐकायचा मी प्रयत्न करीत असें. निस्सारहुसेनखाँचें अनुकरण करण्यास ते मला ऐकावयासच फारसे मिळाले नाहींत. थोड्या चिजा मात्र त्यांनीं मला शिकविल्या. " नाटकांत रामभाऊ करुण व शृंगार रसांतील पदें चांगलीं म्हणत. शृंगाराला त्यांचे शब्दांचे सदोष उच्चार विशोभित दिसत. तरीपण रा. माधवराव जोश्यांच्या गाजलेल्या 'विनोद' नाटकांतील 'दिसे पोपट-मैनेचा जोडा' हें भैरवींतील पद ते फारच चटकदार म्हणत असत. पुण्यांत ह्या नाटकानें जितकी खळबळ उडविली होती, तितकाच ह्या लावणीवजा गाण्यानें 'फडां' तील लोकांना चटका लावला होता. वीररसाला जरूर असलेला आवाजाचा सणसणीतपणा व उंची नसल्यामुळें आवाज लागेपर्यंत तरी त्याचा उठाव रामभाऊंकडून होत नसे. करुण रसांत मात्र त्यांचा हातखंडा असे; कारण त्यांची सुरेल बिलंपत व घराण्याची त्याच ढंगाची गायकी त्यांत उपयोगी पडे. 'मीराबाई' नाटकांतील 'कां अबला निराधार' हें सावनमधील पद रामभाऊ गात असतांना डोळ्यांत अश्रु उभे राहत. कर्नाटकी धर्तीचीं पदें —उदाहरणार्थ, 'चंद्रिका ही जणूं', 'युवति मना', 'सुखसाधना', 'तेजा नभीं', 'उगिच कां कांता'—रामभाऊ फारच उत्तम म्हणत. रा. टेंब्यांच्या 'तुळसीदास' नाटकांतील 'रामरंगिं रंगलें' हें भजन रामभाऊंनीं त्या काळीं अत्यंत लोकप्रिय केलें होतें. रामभाऊंची 'तूं है महंमद सा' ही अडाण्यांतील व दुसरी एक मालकंसांतील रेकॉर्ड व त्यांच्या अलिकडच्या रेकॉर्डस् ऐकून जर दोहोंची तुलना केली, तर त्यांच्या गायकीमध्यें पडलेला फरक स्पष्ट दिसून येईल. तानेवरील भास्करबुवांची छाप पुसट झालेली दिसेल, आणि रामभाऊ पुन्हां अबदुल करीमखाँच्या मृत्यूनंतर त्यांच्या गायकीकडे सर्वस्वीं झुकलेले स्पष्ट दिसतील. म्हणजे पूर्वीची दुहेरी गायकी जाऊन पुनः ती एकेरी झाली. स्वर लावण्याची पद्धत करुणरसाकडे फारच झुकली; ती इतकी कीं, त्यांचे भूपाली, शुद्ध कल्याणसारखे रागसुद्धां करुणरस निर्माण करूं लागले. एका स्वराला निरनिराळ्या तऱ्हेनें आळवून त्याचाच छंद घेण्याची गुरुजींची मृत्युपूर्वीची संवय रामभाऊंनीं भक्तीनें स्वतःस जडवून घेतली. आपण खाँसाहेबांचे शिष्य आहोंत, याची जाणीव त्यांच्या मृत्यूनंतर त्यांना होऊं लागली असावी. त्यांच्या हल्लींच्या रेकॉर्डस् पूर्वीच्या रेकॉर्डसच्या मानानें कमी दर्जाच्या आहेत. अजून त्यांची 'लगत कलेजवा' ऐकली म्हणजे मनाला जें एक विलक्षण समाधान वाटतें तें अलिकडच्या रेकॉर्डसमुळें वाटत नाहीं. अलीकडे पांच वर्षांपूर्वी रामभाऊ रेडियोवर नियमित गात असत.

त्यांचे आवडते राग असावरी, भैरवी, तोडी, दरबारी कानडा ते उत्तम छेडीत असत; परंतु त्यांचा वाणीचा दोष रेडियोवरतीं फारच तीव्रतेनें जाणवत असे.

चुरशीच्या गाण्यांत रामभाऊ फारच चिवट होते. कै. केशवराव भोसल्यांनीं त्यांना एकदां कसोटीस लावलें होतें. १९१९ सालीं मिरजेस कंपनीसह असतांना केशवरावांनीं रामभाऊंना कोल्हापुराहून मुद्दाम आग्रहानें मिरजेस आणलें. मेजवानीचें जेवण झाल्यावर तंबोरे जुळवून केशवराव गावयास बसले. त्यांनीं मुद्दाम चढ्या सुरांत गाऊन मग रामभाऊंना गायला बसवलें. रामभाऊंनीं तोच स्वर कायम ठेवून आपलें गाणें सुरू केलें. गाणें इतकें रंगलें कीं, कै. केशवरावांनीं लगेच भर बैठकींत त्यांना म्हटलें, "माझी खात्री होती कीं, मी कितीहि गायलें तरी नंतर तुम्ही आपलें गाणें रंगवणारच!" त्यांच्याशीं अशीच चुरस करण्याचा निष्फळ प्रयत्न बारीक आवाजाच्या शंकरराव सरनायकांनीं मुद्दाम धैर्यधराची भूमिका रामभाऊ कंपनींत असतांना स्वतः घेऊन केला होता, हें मुंबईच्या लोकांना माहीतच आहे. अबदुल करीमखाँसाहेबांचे भाचे वहिदखाँ (हिराबाईचे गुरु) केवळ खाँसाहेब त्यांच्याकडून कधीं कधीं चिजा घेत असत म्हणून इतरत्र खाँसाहेबांपेक्षां आपला जादा बडेजाव मिरवूं लागले. खाँसाहेबांच्या हें कानीं आल्यावर त्यांनीं एकदां वहिदखाँ आले असतांना या बाबतींत त्यांना हटकलें आणि आव्हान दिलें, "पहिले मेरे शागीर्दके (रामभाऊ) पीछे तंबुरा पकडके गाव, फिर मेरेसे लडो!" आणि खरोखरच चार मंडळींत त्यांनीं वहिद-खाँना रामभाऊंच्या मागें तंबोरा देऊन गायला बसविलें. रामभाऊंनीं त्या दिवशीं त्यांची बरीच रग जिरवली.

रामभाऊ अत्यंत विनयी आहेत. कोणापासूनहि नवीन चीज घ्यावयाला त्यांना कमीपणा वाटत नाहीं. अगदीं एखाद्या विद्यार्थ्याप्रमाणें ते ती त्याच्याजवळ शिक-तील. 'मीराबाई' नाटकांतील त्यांचीं पदें बसत असतांना त्यांची ही वृत्ति मीं पाहिली आहे. अलिकडे अलिकडे त्यांनीं गंगूबाई हनगलांना तालीम दिली होती. मास्तर कृष्णराव हे रामभाऊंचे पहिले शिष्य! 'नाट्यकलें'त मास्तर त्यांच्याजवळ तीन वर्षें गावयास शिकत होते; नंतर भास्करबुवांकडे शिकूं लागले. रामभाऊंच्या वयाला १९४६ सालीं साठ वर्षें पुरीं झालीं आहेत. त्यांची 'एकसष्टी' हुबळीस साजरी झाली असून, पुण्यासहि २२ जानेवारी १९४६ रोजीं झाली. पक्षघाताच्या एका झटक्यानंतर पाहिलें तर रामभाऊंची प्रकृति (नुकतीच भेट घेतली अस-

तांना) पुष्कळच बरी वाटली. " पण अजून मैफलींत गाण्याची हिम्मत होत नाहीं–भीति वाटते !" असें रामभाऊ म्हणाले.

" तुमच्याबद्दल भास्करबुवांचे एक शिष्य असें म्हणतात कीं, तुम्हाला बुवांच्या-जवळ शिकावयाचें होतें, पण बुवांच्या हलक्या गळ्याच्या चपळ फिरती आपल्या जड गळ्याला जमणार नाहींत म्हणून तो विचार तुम्हीं दूर केला. " असें मीं रामभाऊना विचारलें.

तेव्हां ते म्हणाले, " हें खोटें आहे ! ही कदाचित् त्या शिष्याच्याच डोक्यांतील कल्पना असेल. मला असें केव्हांहि वाटलें नव्हतें; आणि बुवांचा गळा हलका होता हा समजत्र चुकीचा आहे. बुवांनीं मेहनतीनें तो ' तयार ' केला होता. त्यांनीं जबड्याच्या तानाहि खूप मेहनतीनें बसविल्या होत्या. त्यांचें गाणें प्रथम ऐकण्यापूर्वीच माझी खाँसाहेबांकडे गाण्यांत बरीच प्रगति झाली होती. त्यांचें गाणें ऐकून मीं त्यांतल्या पुष्कळशा गोष्टी उचलल्या होत्या एवढेंच ! "

" तुमचे आवडते गायक कोणते ? "

" आमच्या खाँसाहेबांखेरीज म. रहिमतखाँ, कै. बाळकृष्णबुवा, कै. केशवराव भोसले, म. मंजीखाँ यांचें गाणें मला फार आवडलें. रहिमतखाँसाहेबांसारखा मधुर, स्वच्छ गळा मीं ऐकलाच नाहीं. भास्करबुवांसारखें तऱ्हेतऱ्हेचें विद्वत्तापूर्ण गाणें मला ऐकावयाला मिळालें नाहीं. केशवरावांसारखा कसदार, तडफदार गाणारा क्वचितच ! काय त्या दिवशीं मिरजेला भर जेवणानंतर भीमपलास गायले आहेत ! मंजीखाँइतका सुरेल कंठाचा गवई त्यांच्या सर्व घराण्यांत तो एकटाच ! माझ्यावर त्यांचा फार लोभ ! ते नेहमीं माझें गाणें ऐकावयाला यायचे. बाळकृष्ण-बुवा गायल्यावर दुसरा गाणारा जमतच नसे—"

" आपण अल्लादियाखाँसाहेबांसंबंधीं कांहींच बोलत नाहीं—"

" अल्लादियाखाँसाहेबांसंबंधीं आमचे खाँसाहेब म्हणत, ' आप क्या गा रहे हैं इस बातका जिसको खुदको पता नही चलता उसको ' संगीत-सम्राट् ' किसने बनाया ? ' तेव्हां ऽऽऽ—"

" हां हां ! समजलों, समजलों ! "

कै. व्यंकटेश बळवंत पेंढारकर

कै. केशवराव भोसले यांच्यानंतर त्यांची कंपनी त्यांच्या धोरणावर व महत्त्वाकांक्षेच्या अनुषंगानें आपल्या चिकाटीनें, दीर्घोद्योगानें व असामान्य आशावादानें प्रेरित होऊन रा. बापुराव पेंढारकरांनीं चालविली. इतकेंच नव्हे, तर तिचा दर्जा कायम ठेऊन तिच्या कीर्तींत भर घातली. याबद्दल बापूराव जितके प्रशंसेस पात्र आहेत, तितकेच त्यांच्या या अमोल गुणांचें चीज करून त्यांना केशवरावांच्या मृत्यूनंतर धीर देऊन त्यांच्या नवीन भाडसास प्रोत्साहन देणारे महाराष्ट्रांतील रसिक व नाट्यगायनप्रेमीहि पात्र आहेत. केशवरावांसारखा तडफदार व जोरकस गाणारा मोहरा निघून गेल्यानंतर त्यांची जागा भरून काढून त्यांच्या संप्रदायाचा नांवलौकिक वाढविणें ही कांहीं सोपी किंवा सहज गोष्ट नव्हती. केशवराव हयात असतांना बापुराव एक ‘ झांकलें माणिक ’ होतें. त्यांची खरी पारख केशवरावांनीं मृत्युशय्येवर त्यांच्या स्वाधीन कंपनी करतांना जितकी केली त्या मानानें जिवंत असतांना केली होती कीं नाहीं, याची मला शंकाच आहे. केशवराव असतांना बापुराव नट या नात्यानें जी कर्तबगारी दाखवूं लागले होते व ‘ मंजिरी ’ ची भूमिका उत्कृष्ट वठविण्यांत त्यांनीं जें यश मिळविलें होते तें यश उत्तम गायक म्हणून मिळविलें नव्हतें, तर नट म्हणून ! केशवरावांनीं गाण्याची तालीम त्यांना मनापासून दिलीच नव्हती; किंवा त्यांनीं त्यांच्याकडे दुर्लक्षच केलें होतें असें म्हटलें तरी चालेल. रा. वालावलकर किंवा रा. रामभाऊ गुळवणी यांच्याइतकी मेहनत केशवरावांनीं बापूरावांच्या बाबतींत घेतली असती, तर त्यांच्या पश्चात् तिचें किती तरी चीज झालेलें दृष्टीस पडलें असतें.

केशवरावांच्या प्रभावशाली व प्रखर गायनापुढें बापुरावांचें गाणें चमकलेंच नाहीं. केशवरावांच्या दृष्टीनें ते अगदीं ‘ बच्चे ’ होते, ही गोष्ट खरी आहे. परंतु हीहि गोष्ट तितकीच खरी कीं, केशवरावांपुढें कोणाचेंच गाणें प्रकाशत नसे. चांगल्या चांगल्या गवयांस सुद्धां केशवराव चकित करून टाकीत व त्यांच्या तोंडचें पाणी पळवीत. तेव्हां बिचाऱ्या बापुरावांचा काय पाड ! परंतु त्यांच्यानंतर

त्यांच्या गायनांतील प्रमुख स्थलावर पाय टाकून, गातांना उभें राहण्यापासून तों हातवारे करणें, माना वळविणें वगैरे अंगविक्षेप करण्यांत त्यांचें अनुकरण करून, अल्प काळांत त्यांनीं केशवरावांचा भास रंगभूमीवर प्रेक्षकांना करून द्यावा, ही विशेष नवलाची गोष्ट ! हें कसें झालें तेंच पहाण्यासारखें आहे.

बापुरावांचा आवाज मोठा असून भरीव होता, दमदार होता. केशवरावां-इतक्याच उंच स्वरांत ते गात. खड्या स्वरांत त्यांचें गायन सुरू झालें कीं, थिएटर दणाणून जाई. श्रोत्यांचे कान आपोआप गायनाकडे खेंचले जात. त्याच्या पहाडी आवाजाचा वचक खुर्चीवरील लोकांवर जितका बसे त्याच्या दसपट ' पीट 'मधील लोकांवर बसे. त्यांचा आवाज वीररसाला पोषक होता. त्यामुळें स्त्री भूमिका सोडल्यानंतर बापुराव आपोआपच चमकूं लागले. याचें कारण त्यांचा आवाज केशवरावांप्रमाणें पुरुष भूमिकांना जास्त अनुकूल आणि विशेषतः वीररसाला फारच पोषक होता. तिन्ही सप्तकांत त्यांचे स्वर सारखे ' खडे ' लागत. तार-सप्तकांतील स्वर लावतांना त्यांना मुळींच कष्ट होत नसत. पेटीच्या स्वराला चिकटून गाण्याची पद्धति फार असल्यामुळें साथीसकट त्यांचें गाणें उठावदार वाटे. बिलंपत करतांना त्यांचे स्वर अत्यंत भरदार लागत. इतकेंच काय, पण त्यांच्या या गवई पद्धतीच्या बिलंपतीनें पुढील गायनाची पार्श्वभूमि (background) उत्तम तऱ्हेनें निर्माण होई व रसोत्पत्तीहि होई. बिलंपत करतांना मींड खेचून, घसीट घेऊन स्वरभरणा ते उत्तम करीत. यामुळें पहिल्या दोनचार मिनिटांतच ते केशवरावांप्रमाणें आपली छाप श्रोत्यांवर पाडूं शकत. स्वरांचें आकुंचन व भरणा केल्यामुळें भावनादिग्दर्शनहि उत्तम होई. त्यांच्या या बिलंपतीच्या पद्धतीमुळें ' बारे पांडुरंगा ', ' अहंकार माझा ', ' मुखरता कां शोभे ', ' वार्ता मौनदा ही ', ' मम बंधु सखा ', ' तुझे पाल्नेवाला ' हीं त्यांचीं पदें विशेष रंगत. इतकेंच काय, पण त्यांचें वैशिष्ट्य यांतच असल्यामुळें त्यांच्या यशाची ही एक गुरुकिल्ली होती. परंतु यांत एक जबरदस्त वैगुण्य होतें. स्वरांचा भरणा किंवा आकुंचन करतांना पुष्कळ वेळां ते इतका बेंगरूळपणा करीत कीं, हसूं आवरणें अशक्य होई. उदाहरणार्थ, ' बारे पांडुरंगा ' या अभंगाच्या रेकॉर्ड-मध्यें ' ओवाळावी काया ' येथून ज्या पद्धतीनें हेल काढून स्वर लागले आहेत तो प्रकार स्पृहणीय तर नाहींच, परंतु हास्योत्पादक मात्र आहे. त्याच गाण्यांत ' केव्हां भेट ' यामध्यें ' भे ऽ ऽ ट ' येथील स्वराची फेंक अगदीं कर्कश व बेडौल आहे.

त्यामुळें रसहानि तर होतेच; परंतु हसावयालाहि येतें. याच जागीं स्वरांचें आकुंचन करून तेच दोन्ही स्वर हलविले, तर केवढी रसोत्पत्ति होते, हें खुद्द बापुरावांनींच अनुभवून पहावयाला हवें होतें. हाच दोष ' बोल ब्रिजलाला रे ' या रेकॉर्डमध्यें ' करि उरिं धडधड ' ही ओळ म्हणतांना ' उरिं ' व ' धडधड ' या दोन जागीं दिसून येतो. हा दोष बापुरावांना सहज टाळतां येण्यासारखा होता. त्यांच्या गाण्यांत ही हेल काढून आलाप घेण्याची कृत्रिम, बेडौल तऱ्हा होती, इतकेंच नव्हे, पण ती प्रमाणाबाहेर होती. त्यामुळें गाण्यांतील गोडी रहात नसे.

बापुरावांचा सुरेलपणा हरकती, मुरकी, खट्का घेतांना मुळींच राहत नसे. त्यामुळें त्या रुक्ष वाटत, परिणामकारक होत नसत. इतकेंच काय, पण आधींच्या बिलंपतीमुळें झालेला रसपरिपोष खुंटून जाई. त्यांच्या तानेची रूपरेषा उत्कृष्ट असे. तींत वैचित्र्य असे, तडफ असे, केशवरावांची धाटणी असे, परंतु गळयाला स्वाभाविक फिरत नसल्यामुळें ती कष्टमय होई. सुरेलपणाच्या अभावामुळें तान हरभरे भरडल्यासारखी निघे. अतएव रसहानिकारक होई. तान घेतांना त्यांचे कष्ट व हातवारे बघवत नसत. केशवरावांच्या तेजस्वी स्वरांच्या झोतापुढें व बिजलीसारख्या चमकदार तानेमुळें त्यांच्या हातवाऱ्यांकडे कोणाचें लक्षच जात नसे. तानेची फिरत चालली असतांना, स्वरांचीं भेंडोळीं व गुंतागुंत बांधतांना किंवा सोडतांना, किंवा खालून वर पायरीपायरीनें तालाच्या बंदीषीनें स्वरांचा जिना चढतांना चमत्कार वाटे. अशा वेळीं टाळ्या पडत; परंतु खऱ्या रसिकाला संतोष होत नसे, फक्त चमत्कारच वाटे. या चमत्काराचा अंतःकरणावर परिणाम होत नसे. तरीपण केवळ अत्यंत मेहनतीच्या जोरावर, स्वाभाविक कंप नसतांना, त्यांनीं इतकी तानेची मिळकत केली याबद्दल ते स्तुतीस पात्र आहेत. नारायणरावांपेक्षां त्यांच्या तानेंत वैचित्र्य जास्त असे. पण सुरेलपणाचा व गोडव्याचा अभाव असल्यामुळें ती रंजक होत नसे. तरीसुद्धां ' सदा कलहाविना ', ' सुखानें रमाया ', ' युवति मना ', ' चंद्रिका ही जणूं ' हीं त्यांचीं पदें तडफदार असत.

बापुरावांच्या गाण्यांत बिलंपतीचा भाग सोडल्यास गोडी किंवा रंजकपणा कमी होता. ढंग, सूक्ष्म गोड हरकती (subtleties) नसतच. पेटींतील स्वरांप्रमाणें स्वरांचे ठोकळे फार! परंतु भरदार स्वर असल्यामुळें त्यांचें गाणें बिलंपतीपर्यंत निःसंशय रंगे. त्यांची गाण्याची मांडणी अत्यंत शास्त्रशुद्ध असे. त्यामुळें गवई

लोक त्या रीतीवर खूष असत. परंतु एकदां का रुक्ष तानेची फिरत सुरू झाली कीं, रसज्ञ श्रोत्यांची निराशा होई. गवयाचें लक्ष गायनांतील तांत्रिक करामतीकडे व कसरतीकडे असतें, तर रसिकाचें लक्ष रसपरिपोषाकडे, सुरेलपणाकडे व गोडी-कडे असतें. म्हणून बापुरावांनीं हेल व बदसुरी रुक्ष तानबाजी सोडून गोडी व सुरेलपणाकडे जास्त लक्ष द्यावयाला पाहिजे होतें. एके काळीं बापुराव उत्तम पेटी वाजवीत. त्यांची साथ केशवरावांना फार आवडे. त्यामुळें त्यांच्या गाण्यावर पेटीचा झालेला संस्कार उघड उघड दिसून येई.

बापुरावांचें गायन ख्यालाच्या पद्धतीवर बरेंच होतें. त्यांना ठुंबरी, गझल, कवालीचा ढंग साधलाच नाहीं. कारण सुरेलपणाचा व सूक्ष्म, मुलायम हरकती, मुरकी, खट्का यांचा अभाव! त्यामुळें त्यांची ‘ मम बंधुसखा ’, ‘ तुझे पालने-वाला ’ वगैरे पदें रंगत तीं त्यांच्या पहाडी स्वरांच्या बिलंपतीमुळेंच ! त्यांत अस्सल गझली ढंग दिसून येत नसे. खड्या स्वरामुळें भावनेची उत्कटता दिसली, तरी ती चिरपरिणामी होत नसे. नारायणरावांप्रमाणें किंवा सुंदराबाईप्रमाणें ती जिव्हारीं बसत नसे. केशवरावांचीच बिलंपत त्यांनीं उचलल्यामुळें ते रंगभूमीवर त्यांचा भास निर्माण करीत. केशवरावांची तडफ आणण्याची ते खटपट करीत. निदान हातवाऱ्यांच्या मदतीनें व मानेच्या हिसक्यामुळें तिचा आभास (illusion) तरी त्यांना साधला होता. त्यांच्या गायनांत जोरकसपणा आला होता. पण तान सुरेल, दाणेदार व स्वच्छपणें फिरत नसल्यामुळें त्यांचें गाणें केशवरावांच्या गाण्या-सारखें जिवंत व पूर्णप्रकाशी नव्हतें. तरीहि ते वीररसाचा उठाव केशवरावांच्या जवळ जवळ करूं शकत. शृंगाररस गायनापेक्षां अभिनयांत त्यांना जास्त साधे. करुण व वत्सल रस स्वराच्या वजनदारपणा व उंचीमुळें साधारण साधूं पाहे, तो तानेमुळें किंवा रुक्ष हरकतीमुळें खुंटून राही. एवढें तरी बरें कीं, बापुराव प्रमाणाबाहेर गाऊन श्रोत्यांना कंटाळा आणीत नसत. त्यांच्या गाण्यांत वैचित्र्य असलें, तरी प्रमाण असल्यामुळें मा. दीनानाथ, सवाई गंधर्व, नारायणरावांप्रमाणें अनुक्रमें भरमसाट, चिघळणारें, दळण घालणारें तें नसे. प्रमाणशीरपणा हा त्यांचा गुण इतर गायकांनीं उचलण्यासारखा आहे.

बापुरावांचे ‘ गद्य ’ उच्चार ज्या मानानें अस्खलित व स्वच्छ होते, त्या मानानें संगीतांतील शब्दोच्चार नसत. कित्येक ठिकाणीं ते बेंगरूळ असत. उदाहरणार्थ, ‘ निराधार जीवें जगतां ’ या पदामध्यें ‘ चंद्रबिंबींचा ’ या शब्दाचा उच्चार

ते इतका बेंगरूळ करीत कीं, कानांत बोटें घालवींशीं वाटत. त्याप्रमाणें ‘ देवता कामुकता ’ यामधील ‘ देवता ’ शब्द.

बापुराव कंपनींत येण्यापूर्वी शौकीन गाणारे होते. त्यावेळीं त्यांच्यावर नारायणरावांच्या गाण्याची छाप फार होती, हें १९१८ सालीं त्यांचें गाणें ज्यांनीं ऐकलें असेल त्यांना माहीत असेल. नंतर केशवरावांच्या गाण्याचें सतत श्रवण झाल्यामुळें किंवा त्यांची वारंवार पेटीवर साथ केल्यामुळें त्यांचें गाणें त्यांच्यांत उतरूं लागलें. ‘ सत्तेचे गुलाम ’ नाटक काढल्यापासून त्यांचें गाणें फारच उटाव-दार होऊं लागलें. या नाटकांतील पदें ते सर्वांत उत्तम म्हणत. विशेषतः ‘ शठमति सजला ’, ‘ सुखानें रमाया ’, ‘ सदा कल्हाविना ’, ‘ विहार शुल्क जना ’, ‘ वार्ता मौनदा ’ हीं पदें फारच रंगत. केशवरावांच्या मृत्यूनंतर त्यांनीं वझे-बुवांजवळ तालीम घेण्यास सुरवात केली. ‘ सत्तेचे गुलाम ’ नाटक निघेपर्यंत त्यांनीं फार मेहनत केली. त्या नाटकांत त्यांचें गायन चमकूं लागलें. हें नाटक म्हणजे पेंढारकरांच्या संगीतांतील एक क्रांतिकारक प्रसंग होऊन गेलें. यावेळीं ते कीर्तीच्या शिखरावर गेले होते. परंतु दुर्दैवानें त्यांना पुढें अनेक आपत्तींतून झगडावें लागलें. त्यामुळें त्यांच्या संगीतांत होतें तें राखण्यापेक्षां जास्त म्हणण्या-सारखी प्रगति झाली नव्हती. त्यांचा कल नावीन्याकडे व धाडसाकडे असल्यामुळें व एवढ्या मोठ्या कंपनीची जबाबदारी एकट्या त्यांच्यावर असल्यामुळें त्यांना स्वतःच्या मेहनतीकडे लक्ष द्यावयाला वेळ होत नसे, हें खरें आहे. तरी ते मेहनती व अभ्यासी वृत्तीचे होते; ‘ बन चुके ’ वृत्तीचे नव्हते. त्यांच्यांत या बाबतींत विनय, शालीनता व गुणग्राहकताहि होती.

बापुरावांच्या बैठकी रंगत असत याचें कारण त्यांचें गाणें पद्धतशीर व प्रमाण-बद्ध असे व गाण्याची एकंदर मांडणी शास्त्रीय असल्यामुळें ते एक हमखास बैठक रंगविणारे गायक झाले होते. तालांत ते अत्यंत पक्के! परंतु या सर्व गुणांस सुरेलपणा, गोडी, ढंग वगैरे इतर महत्त्वाच्या गुणांची जोड जर त्यांनीं दिली असती, तर त्यांचें गायन जास्त श्रवणीय झालें असतें. त्यांचे गुरुजी कै. वझेबुवा यांच्याजवळ ठुंबरी गायनाचा रसपूर्ण अस्सल ढंग (लखनौचा) होता. त्याचा बापुरावांनीं अभ्यास केला असता, तर बुवांच्याजवळील एका मौल्यवान् अलं-काराचें भांडार लोकांच्या समोर उघडलें गेलें असतें. गाण्यांतील गोडीच्या व ढंगाच्या अभावीं त्यांची कीर्ति टिकाऊ ठरली नाहीं.

बापुरावांच्या कांहीं रेकॉर्डस् अत्यंत लोकप्रिय झाल्या होत्या. ‘ बारे पांडुरंगा ’ ही रेकॉर्ड तर फारच लोकप्रिय झाली होती. परंतु या अभंगाची लोकप्रियता केशवरावांनीं आधींच निर्माण केली होती, ती आयती बापुरावांना उपयोगीं पडली म्हणून व मागचें ‘ अहंकार माझा ’ हें गाणें जास्त चांगलें (विशेषतः त्यांतली ब्रिलंपत) आलें आहे म्हणून ही रेकॉर्ड लोकांना आवडली. नावीन्याकडे कल असल्यामुळें ‘ राजहंस माझा ’ हें भावगीत (lyric) त्यांनींच पहिल्यानें रेकॉर्डमध्यें दिलें व तें लोकप्रियहि झालें. परंतु त्याच्या मागील ‘ बोल ब्रिजलाला रे ’ तितकेंच वाईट व हरदासी पद्धतीचें झालें आहे. एके काळीं त्यांच्या गाण्याची छाप सर्वसाधारण नाट्यप्रेक्षकांवर फार पडली होती; पण नंतर नंतर ती कमी होऊं लागली. हा कालाचा महिमा आहे, तितकाच त्यांच्या प्रगतीच्या अभावाचा (status quo) आहे. तरी पण त्यांचा मेहनती स्वभाव, स्वरांचा खडेपणा, भरदार पहाडी आवाज, शास्त्रशुद्ध व रसाळ बिलंपत, समजून गाण्याची पद्धति व प्रमाणशीरपणा हे गुण किती गायकांत आढळतात ?

कै. मा. दीनानाथ मंगेशकर

गोवें म्हणजे दक्षिण हिंदुस्थानचें काश्मीर! या काश्मिरांतील निसर्गामध्यें जसा रम्यपणा व गोडवा दिसून येतो तसाच गोडवा व रम्यपणा तेथील कलावंतांच्या गळ्यांतहि दिसून येतो. श्री मंगेशाच्या देवालयाच्या परिसरांत जन्मलेला, तेथेंच वाढलेला गोड गळ्याचा एक मुलगा किर्लोस्कर कंपनींत येऊन दाखल झाला. किर्लोस्करमधून बालगंधर्व निघून गेले होते व त्यांची जागा भरून काढण्याकरितां या मुलाला चतुर शंकरराव मुजुमदारांनीं मुद्दाम आणला होता. या मुलाचें पहिलेंच काम मीं नागपूरला 'ताजेवफा' या उर्दु नाटकामध्यें पाहिलें. चढ्या व मधुर बाल आवाजीमध्यें भिंगरीदार हरकती व मुरक्या घेत घेत त्यानें 'बालम सुरतीया' हें पद गाऊन सात आठ 'वन्स मोअर' घेतले. केशवराव भोसल्यां-प्रमाणेंच आपल्या तडफदार गाण्यानें 'या मुलाचें हें पाणी कांहीं निराळेंच आहे' असें तेव्हां प्रेक्षकांना वाटायला लाविलें होतें. वरील गाण्यानें वऱ्हाड–नागपूरकडील रसिकांना त्या काळीं वेडच लावलें होतें. १९१९ सालीं अमरावतीस 'भावबंधन'-मधील 'कठिण कठिण कठिण किती' हें लतिकेचें पद ऐकतांना या मुलाचें प्रगत स्वरूप पाहायला मिळालें. आवाजाला वयपरत्वें उंचीबरोबर थोडा खोल-पणा, गांभीर्य व वजन आलें होतें. गळा लयकारी फिरतींत मुरलेला दिसला. लतिकेची फटकळ भूमिका हा मुलगा सहजपणें सुंदर वठवीत होता. बोलण्यांतला खोडकरपणा गाण्यांत व वाणींतलें चापल्य मुरक्या तानेंतहि ओतणारा हा मुलगा म्हणजे रंगभूमीला मिळालेली अपूर्व देणगीच वाटली! एके काळीं केशवराव भोसल्यांचें जसें 'मूर्तिमंत भीति उभी' हें पद, बालगंधर्वांचें 'पांडु नृपति', तसेंच या मुलाचें 'भावबंधनां'तील 'कठिण किती' हें पद 'वन्स मोअर' मिळविण्यांत अगदीं हातखंडें होतें. वरील तीन पदें जणु काय या तीन गायकांकरितांच रचलीं गेलीं होतीं, असें त्या काळची रम्य आठवण झाली म्हणजे अजूनहि वाटतें. वरील तीन पदें नंतर अनेकांनीं म्हटलीं असतील, परंतु या गायकांची सर त्यांना आली नाहीं. १९२७ सालीं 'रणदुंदुभि' नाटकांतील 'परवशतापाश दैवें

ज्यांच्या गळा लागला' हें पद मुंबईत गल्लोगल्लीं नाक्यानाक्यावर ऐकूं येऊं लागलें. तें तडफेनें गाणारा मुलगा हाच! पण तो आतां मुलगा राहिलेला नसून 'मा. दीनानाथराव मंगेशकर, मालक—बळवंत नाटक मंडळी' म्हणून ओळखला जाऊं लागला होता. वरील तीन पदें म्हणजे दीनानाथरावांच्या नाट्यसंगीताच्या लोकप्रियतेच्या दृष्टीनें मैलाचे दगडच मानले गेले. पण त्यांच्या गायकीच्या विकासाच्या दृष्टीनें बघितलें, तर 'उग्र-मंगल' नाटकांतील राणीची भूमिका करीत असतांना त्यांना कथ्थकी नृत्याबरोबरच कथ्थकी ठुंबरी-गायकीची जी तालीम खास कथ्थक उस्तादांकडून 'पोंचली' तिचें महत्त्व विशेष आहे. दीनानाथांच्या गायनाचा खास ढंग म्हणून जो पुढें गाजला, व वैशिष्ट्यानें निराळाच राहिला, त्याचें मूळ या कथ्थकी गायनांत आहे. दीनानाथांचा आवाज मधुर होता, तसाच तो तेजस्वी, भरदार व चढा होता. गळ्याला फिरत स्वाभाविक होती. स्वर सुरेल लागत. स्वभावानें तडफदार व स्वतंत्र वृत्तीचे असल्या-मुळें त्यांच्या गाण्यांत पुष्कळच 'स्वतःचें' असें होतें. ते कोणा प्रसिद्ध किंवा लोकप्रिय गायकाची नक्कल करण्याच्या भानगडींत पडले नाहींत. इतकेंच नव्हे, पण गुरु केलेल्या वझेबुवांची गायकीसुद्धां त्यांच्या गाण्याला स्पर्श करूं शकली नाहीं. हें जरी खरें असलें, तरी त्यांच्या गाण्यावर कथ्थकी गाण्याची छाप दिसून येई; आणि ही गोष्ट अपरिहार्य होती. 'उग्र-मंगल' नाटक बसवितांना त्यांनीं कथ्थकांची नृत्यांत व संगीतांत तालीम घेतली होती. कथ्थकी गायन व पंजाबी टप्प्याचें गायन यांचें एकमेकांशीं साहश्य फार आहे. कथ्थक कलावंत, नाचणारे व गाणारे, जयपूर-भरतपूरचे आहेत. ते गायनांत, नृत्यांत व हावभावांत अत्यंत निष्णात आहेत. कथ्थकी ठुंबरी म्हणजे ठुंबरीची एक विशिष्ट जात आहे. ती सोळा सोळा ओळींची असते. तींत ऋतूंचें, त्यांतील मुख्य सणांचें वर्णन (वसंत-पंचमी, होळी), प्रेमी जीवांच्या विरह-मीलनाचें, राधाकृष्ण-विलासांचें सुंदर वर्णन असतें. ही ठुंबरी जिल्ह्यापेक्षां ख्यालगेय रागांतून जास्त गायिली जाते. तालाच्या दृष्टीनें ती पंजाबी ठेका किंवा दीपचंदीऐवजीं त्रिवट, दादरा, सवारी ह्या तालांत जास्त म्हटली जाते. ती विशेषतः नाचून, हावभावानें, लयकारीनें, म्हणावयाची असते. या कथ्थकी ठुंबरीमध्यें ख्याल, ठुंबरी व टप्पा या तिन्ही गायकींचें मधुर मिश्रण असतें. त्यांतील महाराष्ट्राला अपरिचित अशा मुरकी, गिट-कुडी लहान लहान, तीव्र-कोमल स्वरयुक्त हरकतीप्रधान अशा कथ्थकी वळणानें दीनानाथांचें सौंदर्यप्रिय व चमत्कृतिप्रिय मन विशेष ओढून घेतलें. रागाची

छाया पसरवून, रागांतील फिरत करीत असतांनाहि ठुंबरींतील अर्थ व भाव यांचा संगीत-नृत्यानें आविष्कार करण्यांत कथ्थक तरबेज असतात. हावभाव, नृत्य, ताल, लय व गायन इत्यादि सर्व अंगांनीं युक्त अशी ही कथ्थकी ठुंबरी दीनानाथांना नवीन तर वाटलीच, पण तिच्यांतील गायकीच्या नावीन्यानें, गळ्याच्या चमत्कृतीनें, विलक्षण गोडव्यानें व ढंगानें त्यांच्या कलाप्रिय मनावर जबरदस्त मोहिनी घातली. म्हणून, ' छांडो छांडो ' या ठुंबरीच्या निमित्तानें ही नवीन गायकी आत्मसात् करून महाराष्ट्राला तिचें वेड लावणारे दीनानाथ हे पहिले महाराष्ट्रीय गायक होते! आजच्या काळांत पंजाबी चित्रपटांतील किंवा लाहोर, दिल्ली येथील रेडियो-स्टेशनां-वरील जें संगीत महाराष्ट्रांत प्रिय झालें आहे, तें दीनानाथांनीं सुमारें तीस वर्षांपूर्वीच सर्वांच्या अगोदर महाराष्ट्रांत प्रचलित केलें होतें. या गायकीची पकड शेवटपर्यंत त्यांच्या गळ्यावर होती. मग ते ख्याल गावोत, ठुंबरी गावोत, नाटकांतील पद गावोत; गायकीचा ढंग प्रामुख्यानें तोच! यामुळें श्रोत्यांना पुष्कळ वेळां त्यांच्या गाण्यांत चमत्कारिकपणा किंवा तऱ्हेवाईकपणा दिसे; तो या कथ्थकी गायकीचा अवशेष किंवा विशेष होय. त्या काळीं मराठींतील कवितेला कथ्थकी-पंजाबी गायकीचा पेहराव चढवितांना तिचें मूळचें मराठी स्वरूप, वळण व डौल न बिघडवतां तिला जास्त सुंदर करण्याचें तारतम्य दीनानाथांच्या अंगीं नव्हतें. त्यामुळेंच हा तऱ्हेवाईकपणा श्रोत्यांना वारंवार खटके. त्यांच्या या गायनपद्धतीवर प्रसिद्ध गवई विलायतहुसेन (म. आग्रेवाले नथ्थनखाँ यांचे कनिष्ठ चिरंजीव) यांनीं एकदां आक्षेप घेतला असतांना दीनानाथ त्यांना ताडकन् म्हणाले, " आपके गानेकेपर नथ्थनखां आग्रेवालेका जैसा छाप है वैसाहि हमारा ये ब्रलवंत छाप गाना है. " (हें विलक्षण हिंदीहि दीनानाथांचेंच!) गायनांत ज्या ठिकाणीं हा पंजाबी पेहराव मराठी भाषेचा मूळचा डोल कायम ठेवी, तेथें तो ढंग कानाला विलक्षण गोड व नावीन्यपूर्ण लागे, यांत मात्र शंका नाहीं. ' उग्र-मंगल ' नाटकांतील ' नाथा प्रसन्न व्हा ' हें गाणें म्हणतांना ' व्हा ' आणि ' हो ' वरील कथ्थकी ढंगाची जागा घेतांना ते भावनापूर्ण गोडवा निर्माण करीत. ही जागा ते ' छांडो छांडो ' या ठुंबरीमध्येंहि घेत असत. ज्यांनीं ती ऐकली असेल त्यांना माझें म्हणणें पटेल. नसेल त्यांनीं दीनानाथांची प्रख्यात रेकॉर्ड ' परवशतापाश दैवें ' ऐकून तिच्यांतील शेवटीं ' हो ' या शब्दावर घेतलेली तशीच जागा ऐकावी म्हणजे माझें म्हणणें पटेल. एकंदरींत दीनानाथांच्या गाण्यावर कोणत्याहि विशिष्ट गवयापेक्षां ह्या कथ्थकी गाण्याचा जास्त संस्कार झाला होता.

दीनानाथ सुरेल, सणसणीत व स्वच्छ गात असत. आवाज त्यांच्या हुकमतींत होता. त्यांच्या गाण्यांत स्वरांची खेंच, सुरेल हरकती, झमझमे, खट्के व मुरक्या यांचें प्राचुर्य होतें. माधुर्याची जशी ते मजा घेत, तशीच तयारीचीहि त्यांना आवड होती. तयार तानेंत कांहीं स्वरांना उगाच हिसके दिल्यामुळें तिच्यांतील मधले मधले स्वर स्वच्छ ऐकूं न येतां लुप्त होत असत. या हिसकाहिसकीमुळें त्यांच्या तानेंतील स्वरांचा दाणेदारपणाहि पुष्कळदां रहात नसे, आणि रसहानीहि होई. एकेका स्वरावर खूप कंप घेत आरोहावरोह करून घेतलेली त्यांची तान मात्र सुरेल व स्वच्छ निघे. तानेंत तोच स्वर ते लागोपाठ तीव्र किंवा कोमल सहज लावूं शकत. हें पहायचें असल्यास 'शान्त दान्त' किंवा 'दिव्य स्वातंत्र्य' हीं मास्टर व्हॉइसचीं रेकॉर्डस् ऐकावींत. सुरेल व तऱ्हेतऱ्हेच्या लयबद्ध हरकती ऐकावयाच्या असल्यास 'ननु द्रोवणी', 'दिव्य स्वातंत्र्य', 'मर्म-बंधां'तलीं 'शंकर भण्डारी' हीं रेकॉर्डस् ऐकावींत. 'दिव्य स्वातंत्र्या'मधील 'आत्म-तेजो'वरील हरकत फारच सुरेल व सुंदर आहे. त्यांच्या गाण्यांत विलक्षण तेज व तडफ असे. त्यांच्या आवाजाचा जोरकसपणा, तडफदार गायनशैली, तानेची चपल फिरत, खणखणीत शुद्ध वाणी हे गुण प्रामुख्यानें वीररसाला पोषक होते. आणि त्यांच्या तेजस्विनीसारख्या तेजस्वी, लतिकेसारख्या तडफदार भूमिका त्यांच्या या विशिष्ट गुणामुळें चांगल्या रंगत असत. 'कठिण कठिण' किंवा 'परवशतापाश दैवें' हीं त्यांचीं पदें ऐकतांना स्त्रियांच्या व जित राष्ट्रांच्या परवशते-संबंधीं ते चीड निर्माण करीत असत. 'दिव्य स्वातंत्र्य' पद म्हणत असतांना श्रोत्यांच्या अंगांत स्वातंत्र्याचा संचार होऊन एकंदर वातावरणहि वीररसमय होत असे. या रसाच्या खालोखाल शृंगारांत त्यांच्या गायनाचा प्रभाव पडे. पण तोहि पुरुषांच्या भूमिकेंतच! स्त्रियांच्या शृंगारास अवश्य असणारा हळुवारपणा, संयम व नाजुकपणा त्यांच्यांत नसे; व त्याशिवाय कोणत्याहि कलावंताच्या अंगांत अवश्य असलेली प्रमाणबद्धता, संयम व धोरण त्यांच्यांत नसल्यामुळें पुष्कळ वेळां गोड गात असतांना एखादा स्वर ते ओरडून लावीत, किंवा आडदांडपणें गळ्याशीं झटापट करीत. त्यावेळीं रसहानीहि ते तितकीच करीत. त्यांचें गाणें त्यामुळें एकाद्या बेफाम सुटलेल्या घोड्याप्रमाणें सैरावैरा भटके. त्यांचं गाणें त्यांच्या त्यावेळच्या लहरीवर व मनःस्थितीवर अवलंबून असे. एकाद्या गाण्यांत सुरवाती-पासूनच खूप ताना मारून अखेरअखेर ते सावकाश स्वरालाप करीत. 'आधीं कळस मग पाया' त्यांतलाच हा प्रकार!

रंगभूमीवर (बालगंधर्व, सवाई गंधर्व किंवा केशवराव भोसले यांच्याप्रमाणें) सुसंगत किंवा चढ्या रंगतीची पद्धत त्यांनीं अपवादानेंच वापरली. त्यांच्या सैरावैरा गाण्याचीं उदाहरणें ' सकल चराचरीं ' किंवा ' भावबला ' हीं रेकॉर्डस् ऐकून पहावींत. वरील पद्धत माहीत नसल्यामुळें किंवा बदलत्या लहरीला बळी पडल्यामुळें त्यांच्या गाण्यांत कितीहि सुंदर जागा असल्या, तरी त्या योग्य अनुक्रमानें किंवा मांडणीनें न आल्यामुळें, त्यांचा पडावा तसा प्रकाश पडत नसे. दृष्टान्तच द्यावयाचा असल्यास, त्यांचें गाणें म्हणजे सुंदर हॉलमध्यें वाटेल तसें वेडेंवांकडें पसरलेलें उंची फर्निचर, कोठेंहि कशाहि टांगलेल्या तसबिरी, वेडेवांकडे पसरलेले गालिचे, नको त्या ठिकाणीं ठेवलेल्या झाडांच्या कुंड्या, वाटेल त्या रंगाच्या हंड्या-झुंबरांची गर्दी पसरावी तशा प्रकारचें असे. सुसंगत रचनेची दृष्टि दीनानाथांना असती, तर त्यांचें गाणें सुंदर असूनहि असें भरमसाट व बेशिस्त राहिलें नसतें. रंगभूमीवर रसपरिपोषाकरितां गावयाचें असतें, गायन हा नाटकांतला एक मधला दुवा असतो, याची जाणीव त्यांना क्वचितच असे. अंगांत असलेल्या सर्व गुणांचा केवळ लहरीपणाला बळी पडून श्रोत्यांना चकित करण्याकरतां ते उघड उघड दुरुपयोग करीत. त्यांचा दमदार आवाज व चपल फिरत ऐकून व त्यांची लतिकेची तडफदार भूमिका पाहून मला खूप आशा होती कीं, दीनानाथ रंगभूमीवरील केशवराव भोसल्यांची जागा भरून काढतील. पण माझी ही आशा क्षणभंगुरच ठरली ! दिवसेंदिवस ते आपल्या लहरीपणाला जास्तच बळी पडत चालले. १९३० सालीं मुंबईतील एका प्रसिद्ध गायिकेच्या घरीं दीनानाथांचें गाणें झालें. या प्रख्यात गायिकेच्या घरीं तरी समजदार श्रोत्यांसमोर आपली जबाबदारी ओळखून दीनानाथ गातील, असें मला वाटलें होतें. परंतु दीनानाथ अत्यंत बेछूटपणें गायले. दीनानाथांची ' भावबला भजकांचा ' ही रेकॉर्ड म्हणजे लहानशा प्रमाणांत दीनानाथांची त्या रात्रींची बेछूट बैठकच आहे, असें वाचकांनीं ती ऐकून खुशाल समजावें. दीनानाथांची ' सौभद्रां' तील अर्जुनाची भूमिका मुळींच समजून होत नसे. रसदृष्ट्या एकहि पद परिणामकारक होत नसे. रागांचें बेसुमार मिश्रण, स्वरांची आरडाओरड, तानेंत त्यांना मिळणारे झटके, गळ्याचें भांडण इत्यादि तऱ्हेवाईक व विचित्र प्रकारांनीं त्यांच्या स्वाभाविक गुणांची माती होऊन ती भूमिका साफ बिघडे. हा सर्व प्रकार चालू असतांना कोणत्याहि सहृदय व रसिक श्रोत्याला बरें वाटत नसे. उलट उत्तम नैसर्गिक गुणांनीं युक्त

असा हा नट व गायक सुसंस्कारांच्या अभावीं, जबाबदारीच्या जाणिवेविना फुकट जात आहे म्हणून वाईट वाटे. ही जाणीव त्यांना शेवटपर्यंत झाली नाहीं आणि यामुळेंच पुढें अत्यंत दुःखमय स्थितींत या गुणी माणसाला मृत्यु आला !

कल्पक डोक्याचे असल्यामुळें दीनानाथांनीं पुष्कळ जुन्या पदांना नवीन ढंगदार चाली लावल्या. त्यांत नावीन्य तर होतेंच, पण विलक्षण गोडवा व वैशिष्ट्यहि होतें. ‘ मानापमानां ’ तील ‘ शूरा मीं वंदिलें ’, ‘ रवि मी ’, ‘ भालीं चंद्र असे धरिला ’, ‘ प्रेमसेवा ’ या गाण्यांना त्यांनीं नवीन चाली लाविल्या. त्यांतील ‘ प्रेमसेवा ’ सोडून बाकीच्या पदांच्या चाली पूर्वीच्या चालींपेक्षां सरसच ठरल्या. ‘ धारातीर्थी तप आचरून, सेनापतीला यश देणाऱ्या शूरांना वंदन करून त्यांच्याविषयीं गाढ कृतज्ञता व्यक्त करणाऱ्या ’ पदाला चालहि तितकीच भारदस्त व उदात्त भावना निर्माण करणारी दीनानाथांनीं लाविली. हें पद तें म्हणतहि त्याच उदात्त भावनेनें. ‘ रवि मी ’हि त्याचप्रमाणें. दोन्ही पदांमध्यें संगीतांतहि उत्कृष्ट जागांनीं रस-निष्पत्ति किती उत्तमपणें करतां येते, हें दीनानाथांच्या ह्या रेकॉर्डस् ऐकून कोणींहि पडताळून पहावें. त्यांची ‘ भालीं चंद्र असे ’ची चाल जुन्या चालीपेक्षां हजार पटींनीं सरस आहे. पूर्वींची चाल ऐकतांना त्या चालींत कांहीं तरी कमी पडत आहे, अशी रुखरुख मला वाटे. परंतु दीनानाथांच्या चालीनें ती काढून टाकली; इतकेंच काय, पण त्या पदाची शोभा व सौंदर्य शतपटीनें वाढविलें. आतां तें पद ऐकण्यासारखें झालें आहे. आणि दीनानाथांनीं तें रेकॉर्डमध्यें रंगभूमीवर म्हणायला हवें होतें तसेंच म्हटलें आहे. दीनानाथांच्या सर्व रेकॉर्डसमध्यें मी पहिला नंबर या रेकॉर्डलाच देईन. सवाई गंधर्वांची जशी भैरवी (‘ लगत कलेजवा ’), बालगंधर्वांची जशी काफी (‘ भक्ति-भाव हा घ्या ’), मास्तरांची जशी बागेश्री (‘ मानभंग दाही ’), तशीच दीनानाथांची ही रेकॉर्ड ! त्या सर्व रेकॉर्डसप्रमाणेंच हिचीहि गोडी अवीट आहे. दर वेळीं ऐकतांना तिच्यांतील गोडी व नावीन्य जास्त जास्त प्रतीत होऊं लागतें. या रेकॉर्डसमधील पद्धतीनें जर रंगभूमीवर किंवा मैफलींत दीनानाथ गाते, तर त्यांची गायकी निःसंशयपणें परिणामकारक व सौंदर्याच्या दृष्टीनें उच्च दर्जाची ठरली असती. पण त्यांच्या ‘ मस्त व लहरी ’ स्वभावाला औषध कुठचें ! केशवरावहि मस्त स्वभावाचे होते, पण लहरी नव्हते. जिद्दी होते, पण हट्टी नव्हते. स्वतःच्या प्रगती-करतां त्यांनीं जीवाचें रान केलें. म्हणूनच त्यांच्या मस्तीला एकप्रकारचा अर्थ

होता. त्यांत प्रगतीची, महत्त्वाकांक्षेची दृष्टि होती. दीनानाथांच्या मस्तीला कांहींच अर्थ नव्हता. या विषयाचें एक उद्बोधक उदाहरण देतां येईल. दीनानाथांचें नांव फार झालें होतें, तेव्हां त्यांचें गाणें प्रत्यक्ष ऐकण्याच्या व त्यांचें कौतुक करण्याच्या हेतूनें केशवराव भोसले एकदां मुद्दाम बलवंत कंपनीच्या बिऱ्हाडीं आले. दीनानाथ त्यावेळीं बाहेर मैदानांत क्रिकेट किंवा विटीदांडू खेळत होते. 'केशवराव गाणें ऐकावयास आले आहेत' म्हणून निरोप आल्यावर एकादा शहाणा मुलगा मोठ्या खुषींत येऊन गायला बसला असता. केशवरावांसारखा नामवंत मनुष्य आपल्या घरीं येतो आहे हें पाहून त्याला स्वतःबद्दल योग्य अभिमान वाटून तो अभिमानानें गाता. पण मूर्खपणाच्या मस्तीच्या आहारीं जाऊन दीनानाथांनीं उद्धटपणें निरोप पाठविला, "खेळ फार रंगला आहे. केशवरावांना म्हणावें, उद्यां या. उद्यां गाणें ऐकवीन." आहे कीं नाहीं धोरण अन् शहाणपणा! याच मस्तीनें त्यांनीं आपल्या कलेचा व अभिजात गुणांचा नाश करून घेतला! असो. कै. वझेबुवांनीं दीनानाथांना 'मोमनकों फँसिया' ही एक भैरवीची सुंदर चीज शिकविली होती. वीर सावरकरांच्या 'संन्यस्त खड्गा' मध्यें याच चालीला त्यांनीं नवीन वळण देऊन 'सुकताताचि जगिं या' हें पद अजरामर केलें. वझेबुवांना हें पद ऐकत असतांना आपल्या चिजेचें स्वरूप मधून मधून दिसूं लागलें, म्हणून पडदा पडल्यावर आंत जाऊन त्यांनीं दीनानाथांना विचारलें. तेव्हां आपण दिलेल्या चिजेचेंच हें नवीन स्वरूप म्हणून शिष्यानें सांगितलें. तेव्हां हर्षभरित होऊन बुवा म्हणाले, "ही चीज तूं जास्त सुंदर केलीसच, पण प्रसंगाला पाहिजे तशा उत्कट भावनेनें पूर्ण अशी केलीस. शाबास!" खरोखरच गहिंवरून त्यांनीं दीनानाथांची पाठ थोपटली. मूळ चीज शृंगारिक असून जरा उडत्या लयीची व स्वरूपाची आहे. दीनानाथांनीं तिला जरा संथ लयींत आणून पदांतील भावना आर्त स्वरांनीं व्यक्त करण्याचा यशस्वी प्रयत्न केला आहे, हें या पदाची रेकॉर्ड ऐकून खात्री करून घ्यावी. 'भालीं चंद्र' या रेकॉर्डच्या खालोखाल ही दुसरी भावनापूर्ण रेकॉर्ड आहे. असे सुंदर प्रयत्न त्यांनीं 'संन्यस्त खड्ग', 'चौदावें रत्न' (संगीत नाटक), 'रणदुंदुभि', 'मानापमान' या नाटकांत केले आहेत.

'मानापमानां'तील चालींबद्दल, विशेषतः, 'चंद्रिका ही जणुं' या पदाचा दीनानाथांनीं बदललेला ताल ऐकून, रा. गोविंदराव टेंबे व मा. कृष्णराव यांनीं

आपली तीव्र नापसंती त्या काळीं माझ्याजवळ व्यक्त केली होती. या बाबतींत विचारापेक्षां विकाराच्याच आहारीं जाऊन अभिनिवेशानें हे दोघे बोलत असल्यानें त्यांच्या बोलण्याला फारसें महत्त्व नव्हतें. प्रेक्षकांनीं आणि निःपक्षपाती रसिकांनीं या चालींचें त्या काळीं कौतुकच केलें. ' चंद्रिका ही जणुं ' मध्यें शब्दांची ओढाताण दीनानाथ करीत असत, ही गोष्ट मान्य आहे. पण ही तक्रार वरील दोघांनीं केलीच नाहीं. आणि तें गाणें रूपक तालांत सफाईनें म्हणतांच येत नाहीं, असें मात्र नव्हे. या पदाच्या चालीमध्यें दीनानाथांनीं जास्त अनुकूल व सरस फरक कांहीं ठिकाणीं (अस्ताई-अंतऱ्यांत) केले आहेत ते ' ऐकण्या-सारखे ' आहेत. नव्या प्रयत्नाकडे जुन्यांनीं जरा मोकळ्या व पूर्वग्रहरहित दृष्टीनें बघितलें, तर त्यांतील नवीन सौंदर्य त्यांच्या नजरेला आल्याशिवाय रहाणार नाहीं. वरील दोन्ही कलावंतांनीं स्वतः अशाच तऱ्हेनें प्रयत्न केले असतांना त्यांनाहि त्याच तऱ्हेचा प्रयत्न करणाऱ्या दीनानाथांच्या उद्योगाबाबत ही उदार रसिक दृष्टि नसावी, ही आश्चर्य वाटण्याजोगी गोष्ट आहे. कै. वझेबुवांनीं—टेंब्यांच्या आधींच्या पिढीच्या गवयानें—ज्या प्रयत्नाचें कौतुक करावें त्याच कृतीची हेटाळणी पुढील पिढीच्या टेंब्यांसारख्यांनीं करावी हें संकुचित मनाचें लक्षण समजावयाचें कीं काय ? कै. केशवराव भोसले असा प्रयत्न ऐकावयास जगते वाचते तर खात्रीनें आपण होऊन दीनानाथांची पाठ थोपटून ते एखादी अंगठी बहाल करते. असो. ' प्रेमसेवा ' या पदामध्यें दीनानाथांनीं मुलतानी, भीमपलासी, पटदीप, पूर्वी इत्यादि रागांचें सुंदर मिश्रण केलें आहे. मुलतानींतील स्वरांमुळें या पदामध्यें कारुण्याची छाया पडते, ती त्या शृंगारिक प्रसंगाशीं विसंगत आहे.

१९३३ सालीं दीनानाथांनीं ऑपेरा हाउसमध्यें आपल्या ' मानापमाना ' च्या प्रयोगास मला व कै. मंजीखाँना निमंत्रण केलें होतें. आम्ही दोघे आज चांगलें गाणें ऐकावयास मिळेल म्हणून गेलों. पण मंजीखाँना पाहिल्यावर या स्वारीच्या अंगांत काय वारें शिरलें, कोणास ठाऊक ! प्रत्येक गाण्याचा त्यांनीं विचका केला. गणपतराव मोहित्यांनीं मात्र त्या दिवशीं ' मी अधना ' हें पद फार बहारीनं गाऊन दीनानाथांची पडती बाजू सांवरली नसती, तर वैतागानेंच आम्हांला घरीं यावें लागलें असतें.

स्वतःच्या गाण्याचा दीनानाथांना विलक्षण अभिमान व आत्मविश्वास वाटे. एकदां त्यांना एक गृहस्थ गप्पा मारतां मारतां सहज म्हणाले कीं, मास्तर, तो

अमका अमका अगदीं तुमच्या ढंगानें गातो. दीनानाथ स्मित करून म्हणाले, " असं ना ? कुठेंहि पोट भरेल तो ! " बलवंत मंडळींतील तबलजीची तारीफ करतांना एक स्नेही मास्तरांना म्हणाले, " ' रवि मी ' गाण्यांतील ' मी 'वरील समेवर तुम्ही येण्याच्या अगोदर एक सुंदर ' तीन धा ' घेऊन जेव्हां वस्ताद तुमच्याबरोबर समेवर येतात त्यावेळीं फार मजा येतो बुवा ! " मास्तर म्हणाले, " मी समेवर येतों म्हणून मजा येते. नाहींच आलों तर काय येणार आहे ती मजा ?" १९३४ सालीं अजाणपणें चालती नाटक कंपनी बंद करून आपल्या नाटक कंपनींतील सुजाण व अनुभवी सहकाऱ्यांसह दीनानाथ चित्रपटव्यवसायांत शिरले व अपयश पदरीं घेऊन पुनः नाटकांस त्यांनीं सुरवात केली. परंतु पहिला जम बसेना. रेडियोंत गा, जलसे लाव, असेहि प्रयत्न झाले; पण यश येईना. पदरमोड होऊं लागली. सहानुभूति असलेल्या मित्रांची मदत वा आधार नाहींसा झालेला ! या परिस्थितींत चिकाटी, युक्ति व शहाणपणाच्या अभावीं त्यांचे फार हाल होऊं लागले. अशा स्थितींत स्वारी एक दिवस माझ्याकडे आली. अंगांत जेमतेम एक शर्ट व अंगावर शाल पांघरलेली ! ही स्थिति पाहून मला फार वाईट वाटलें.

"काय मास्तर, आज इकडे कुठें ?"

"मला आज रात्रीं सांगलीला गेलेंच पाहिजे. मी जर गेलों नाहीं तर माझ्या चाळीचा लिलांव होईल. मला कसेंहि करून उसने पैसे द्या. तुम्हांला मी तासभर गाऊन दाखवितों. पण मला आज रात्रीं गेलेंच पाहिजे. "

असें म्हणून स्वारीनें लगेच ' शूरा मीं वंदिलें ' हें पद सुरू केलें. माझे डोळे भरून आले. मीं मुकाट्यानें पैसे काढून दिले.

"मास्तर, गाण्याची जरूर नाहीं. हे पैसे घ्या. तुमचें गाणें पैशांपेक्षां जास्त आहे मला ! "

मला त्यांनीं मिठी मारली. जड अंतःकरणानें ते निघून गेले. आणि....

महिन्यानें थिएटरमध्यें त्यांचा जलसा होता. मला त्यांचें अगदीं आवर्जून आमंत्रण आलें, " माझी चाळ तुमच्यामुळें वाचली. आज गाणें ऐकावयास अवश्य या. " हा शेवटचा निरोप व ती शेवटची भेट. आपल्या अंतःकरणाचा एक अमोल पैलू दाखवून मास्तर दीनानाथ गेले ते मला पुनः दिसले नाहींत.

नारायणराव व्यास

कै. बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर यांनींच प्रथम ग्वाल्हेरीस जाऊन उत्तर हिंदुस्थानची गायकी शिकून दक्षिणेंत आणली. ते हस्सूखाँचे शिष्य जोशीबुवा यांचे शागीर्द. बाळकृष्णबुवांनीं पंडित विष्णु दिगंबर पलुसकर हा पहिला शिष्य तयार केला. पंडितजींनीं पंजाब व संयुक्तप्रांतांत संगीत-विद्यालयें स्थापून हिंदुस्थानी संगीताविषयीं सर्वसाधारण लोकांत व संगीताबद्दल भीति बाळगणाऱ्या पांढरपेशा लोकांत आवड निर्माण केली. आपल्या गुरुजींच्या पावलावर पाऊल ठेवून मुंबईस गांधर्व-महाविद्यालय स्थापिलें. कै. बाळकृष्णबुवांनीं मुंबईस एक संगीत-विद्यालय स्थापन केलें होतें: त्यांत कै. डॉ. भांडारकर, कुंटे, न्यायमूर्ति तेलंगांसारखीं प्रतिष्ठित माणसें गायन शिकण्यास येत असत. त्यांनीं संगीतविषयावर चर्चा करणारें 'दर्पण' नांवाचें एक मासिकहि चालविलें होतें, ही गोष्ट येथें मुद्दाम नमूद करीत आहें. पार्शी व गुजराती लोकांमध्यें आपल्या गायनाविषयीं अभिरुचि प्रथम पंडितजींनींच निर्माण केली. पार्शी लोकांना पाश्चात्य संगीताची त्या काळीं फार आवड होती. परंतु पंडितजींनीं आपल्या जलशांनीं व व्याख्यानांनीं आमच्या पार्शी बंधूंना हिंदुस्थानी संगीताची गोडी लावून दिली. हिंदुस्थानामध्यें ठिकठिकाणीं फिरून व्याख्यानद्वारें व जलशांच्या साहाय्यानें संगीताविषयीं अभिरुचि निर्माण करणारा त्या काळीं हा पहिला गवई होऊन गेला. पंडितजींनीं ही कामगिरी आधुनिक दृष्टीनें प्रेरित होऊनच केली होती. राजदरबारीं ऐकूं येणारें हें खानदानी संगीत हिंदुस्थानांत सर्व दर्जाच्या व सर्व वर्णाच्या लोकांमध्यें फैलावणारे पंडितजी हे पहिले गवई होत. त्यांच्यानंतर अब्दुल करीमखाँ यांनीं नाट्यगृहांत आपले जलसे लावण्यास सुरवात केली. कोकोनाडा कॉंग्रेसमध्यें 'वंदेमातरम्' हें राष्ट्रगीत गाऊन, तें म्हणत असतांना अडथळा आणणाऱ्या महंमदअल्ली-शौकतअल्लींना 'ही राष्ट्रीय सभा आहे; मुसल्मानांची मशीद नाहीं!' असा रोखठोक जबाब देणारे पंडितजीच! त्यांचेच शिष्य नारायणराव व्यास होत. ग्रामोफोन रेकॉर्डस् दिल्यावर नारायणराव व्यास ह्यांचें नांव हिंदुस्थानांत सर्वतो-

मुखीं झालें. नंतर रेडियोमध्येंहि त्यांचे कार्यक्रम होऊं लागले. हिंदुस्थानांत सगळीकडून त्यांना गायनाचीं निमंत्रणें भराभर येऊं लागलीं.

नारायणराव व्यासांचे बंधु शंकरराव व्यास प्रथम पंडितजींजवळ शिकत होते. त्यांनीं नारायणरावांना विद्यालयांत आणून नऊ वर्षें पंडितजींकडून गायन शिकविलें. त्यांच्याबरोबर मोडक या नांवाचे दुसरे गोड आवाजाचे एक विद्यार्थी गाणें शिकत होते. हीं गोड आवाजाचीं दोन मुलें बरोबर गात असत. संस्थानांतून आणि इतर ठिकाणीं या मुलांचीं गाणीं होऊं लागलीं. पुढें मोडक वारले. पंडितजींनीं व्यासांवर विशेष अशी कांहीं मेहनत घेतली नाहीं. सर्व वर्गाबरोबर जें कांहीं शिकवीत तेवढेंच ! पंडितजींनीं विशेष मेहनत घेतली विनायकराव पटवर्धन यांच्यावर ! आणि पटवर्धनबुवा घराण्याची गायकी जितकी अस्सल गातात, त्या मानानें व्यास गात नाहींत, हें दोघांचें गाणें ऐकून लोकांना सहज कळून येईल. पटवर्धनबुवांना बालगंधर्वांच्या सुरेल व गोड गाण्याची फार आवड असे. त्यांच्या रेकॉर्डस् ते नेहमीं ऐकत. बुवांच्याकडे व्यासहि नेहमीं जात असल्यामुळें गंधर्वांच्या तानेंतील ढंग त्यांनीं उचलला आहे. तो त्यांच्या ‘ जानकीनाथा ’, ‘ बालम मोरा ’ या रेकॉर्डसूमध्यें स्पष्ट दिसतो. विद्यालयांतून बाहेर पडल्यावर व्यास ठिकठिकाणीं जलसे करीत फिरले. अखेरीस अहमदाबादला विद्यालय काढून कांहीं वर्षें तेथें वास्तव्य केल्यावर त्यांनीं मुंबईस आपलें बिऱ्हाड आणलें, व सरदारगृहांत वस्ती करून तेथें शिकवण्या करावयाला लागले. हळुहळू लग्नकार्यें, कॉलेज-संमेलनें वगैरेंतून त्यांचीं गाणीं होऊं लागलीं व मुंबईकरांना आपल्या बारीक, सुरेल आवाजीची व दाणेदार तानेची त्यांनीं गोडी लावली.

मीं प्रथम त्यांचें गायन ऐकलें तें टोपीवाले देसाई यांच्या मुलांच्या मुंजींत ! तेथेंच माझा व त्यांचा प्रथम परिचय झाला. त्यापूर्वी ‘ एम्पायर हिंदू हॉटेल ’-मध्यें एका पंक्तींत आम्ही नेहमीं जेवायला बसत असूं. त्यावेळीं नारायणराव व्यास कॉलेजमधील तरुण विद्यार्थ्यासारखे दिसत. डोक्यावर ‘ हंगेरियन ’ टोपी, अंगांत शॉर्ट कोट अशी ही स्वारी जर एखाद्याच्या समोर उभी राहिली, तर हेच ते व्यास म्हणून कोणाचीहि खात्री व्हावयाची नाहीं. आणि असें पुष्कळ वेळां झालेलें त्या काळीं माझ्या अनुभवास आलें होतें.

नारायणराव व्यासांचा आवाज बारीक, सुरेल आणि मधुर आहे. त्याला कंप सहज आहे. आवाजाला वजन नाहीं; पण दमश्वास भरपूर आहे. आवाजावर

त्यांचा ताबा खूप आहे. वाटेल तो स्वर ते सहज हलवितात. वाटेल त्या स्वरावर ते पुष्कळ वेळ कंप ठेवूं शकतात. तार सप्तकांतील त्यांचे स्वर फार मृदु, सुरेल व गोड लागतात. त्यांचा आवाज जनानी आहे, लवचिक आहे आणि तो ख्याला-पेक्षां ललित गायनास अत्यंत योग्य आहे. त्यांच्या आवाजाची तासीर भावना-प्रधान संगीतास विशेष अनुकूल आहे.

नारायणराव व्यास ख्याल, ठुंबऱ्या, भजनें व तराणे गातात. त्यांच्या घराण्याचें ख्यालाचें गाणें चतुरंगयुक्त आहे. अस्ताईमध्यें चीज विलंबित लयींत, सावकाश, डौलदार ' मींड ' घेऊन, स्वरभरणा करून गावयाची असते. य बिलंपतींत मंद्र मध्य सप्तकांत मींड घेऊन स्वर भरावयाचे असतात. अंतऱ्यांत मध्यसप्तकापासून तारसप्तकांत गळा पोंचेल तेथपर्यंत स्वर भरावयाचे असतात. रागांतील प्रमुख स्वर व स्वरपंक्ति वारंवार पुढें आणून अस्ताई व अंतरा सावकाश स्वरांनीं गाऊन अस्ताई-अंतरा भरावयाचा असतो. अशा या बिलंपतींत रागाचें स्वरूप स्पष्ट होतें. वातावरण त्या स्वरांनीं धुंद होतें. विलंबित गायन म्हणजे ख्यालाचा पायाच होय. बिलंपतीची मांडणी झाल्यावर आलाप, गमकालाप, तान, बोल्तानेचा संचार व लयीचे प्रकार सुरू होतात. मग जलद लयीची त्याच रागाची चीज किंवा तराणा सुरू करतात. तींत मुख्यतः द्रुतालाप, गमकें, बेहलावे ताना, बोल्ताना, हरकती घेतात. लय वाढवून तानेची तऱ्हेतऱ्हेनें फिरत करतात. अशी ही ख्याल गायकीची थोडक्यांत रूपरेषा आहे. नारायणराव व्यास ख्याल गातांना बिलंपत जवळजवळ वर्ज्यच करतात. मीं त्यांचें वारंवार खास गाणें ऐकलें आहे. परंतु बिलंपत करतांना त्यांना फारसें ऐकलेंच नाहीं. तराण्याच्या गायकींतील मुख्य अंग मा. कृष्णरावांप्रमाणें ते अजिबात वगळतात. त्यामुळें त्यांच्या ख्यालांत रागाचें बिलंपतीचें धुंद वातावरण मुळींच निर्माण होत नाहीं. बिलंपतीचा पाया नसल्यामुळें त्यांचें गाणें चिरपरिणाम-कारक नसतें. तें तानबाजीमुळें क्षणिक चमकणारें असतें. तज्ज्ञ रसिक गवई त्यांचें गाणें अगदीं उथळ आहे असें जें म्हणतात तें वरील कारणांमुळेंच ! परंतु हल्लीं बिलंपतीचें गाणें लुप्तच झालें आहे. गवयांत फैयाजखाँ, सवाई गंधर्व, गायिकांत हिराबाई यांच्याशिवाय बिलंपतीचें गाणें हल्लीं कोणीहि गात नाहींत. अब्दुल करीमखाँ, भास्करबुवा, बाळकृष्णबुवा, बशीरखाँ यांच्यासारखे उत्तम बिलंपत करणारे गवई कालाधीन झाले आहेत. तयारीच्या व तानबाजीच्या

गायकीकडे गायकांचा व बहुजनसमाजाच्या आवडीचा कांटा झुकलेला आहे असें दिसतें. परंतु खरे रसिक बिलंपतीशिवाय गाणें पायाशुद्ध समजत नाहींत. लोकांना पाहिजे तसेंच गाणें व्यासांचें असल्यामुळें, 'मागणीप्रमाणें पुरवठा' या तत्त्वाला अनुसरून व्यासांना इतकी लोकप्रियता मिळाली आहे.

चीज सुरू केल्यावर ते सरळ अस्ताई-अंतरा एकदां म्हणतील आणि नंतर आलापीला सुरवात करतील. त्यांचे आलाप सुरेल व स्वच्छ असतात. नंतर तान, बोलतान फेंकायला ते सुरवात करतील. लयबद्ध तानांचीं भेंडोळीं फेंकतील. चीज संपवतांना चिजेचें तोंड तीन वेळां म्हणून समेवर येऊन संपवतील. हा प्रकार सर्वच ठिकाणीं ते करतात. परंतु तो सगळीकडे सारखा शोभत नाहीं. कांहीं चिजांत तो अनर्थकारक होतो. उदाहरणार्थ, 'माई घुंगरवा' या ललत रागांतील चिजेंत 'माई घुं' असें तीन वेळां म्हटल्यानें अर्थाचा तर नाश होतोच, परंतु चिजेचा डौलहि बिघडतो. आवाजाला स्वाभाविक कंप असल्यामुळें व दमश्वास भरपूर असल्यामुळें त्यांची सहज निघालेली तान स्वच्छ व दाणेदार असते. तानेंतील स्वर भरदार नसले तरी सुरेल असल्यामुळें ती रंजक असते. कितीहि पल्लेदार तान असली तरी तिच्यांतील सुरेलपणा व स्वच्छपणा तंतोतंत कायम रहातो. कांहीं लोक व्यासांच्या तानेंत कांहीं स्वर कणसूर लागतात, असें म्हणतात. परंतु माझ्या हें कधींच अनुभवाला आलें नाहीं. त्यांची तान तालाच्या मोडणी-प्रमाणें असते. तिचे निरनिराळे तुकडे पाडून ते समेवर छान येतात. 'अविनाशि हा आत्मा' किंवा 'येरी मोहे जाने दे' ह्या त्यांच्या रेकॉर्डस् ऐकतांना वरील प्रकार त्यांत स्पष्ट ऐकूं येतील. ते सहज एकापेक्षां एक तान पल्लेदार काढतात. परंतु पांच सहा ताना झाल्यावर त्यांच्यांतील वैचित्र्य संपून आलटून पालटून पुन्हां पुन्हां तेच प्रकार येऊं लागतात. त्यांची तान अवघड नाहीं. तिच्यांतील रचना मास्तर कृष्णरावांच्याप्रमाणें कठीण नसून तींत वैचित्र्यहि कमी असतें. परंतु आहे तिचें वळण मात्र बरेंचसें कृष्णरावांच्या तानेला अनुसरून असतें. पुष्कळदां व्यासांची तान अस्सल घराण्याची वाटत नाहीं, त्याचें कारण हेंच! मीं बाळकृष्णबुवांपासून तों पटवर्धनबुवांपर्यंत त्यांच्या घराण्यांतील बहुतेक सर्व गायक ऐकले आहेत. आणि त्यावरून माझी खात्री झाली आहे कीं, व्यासांच्या तानेंत घराण्याशिवाय परके प्रकार शिरले आहेत. तानेमध्यें वैचित्र्य नसल्यामुळें व्यासांचें गाणें एकदोनदां ऐकल्यावर त्यांत आनंद वाटला तरी नावीन्य वाटत

नाहीं. तें ठराविक वाटतें. त्यांच्यामध्यें नवीन नवीन जागा निर्माण करण्याची किंवा गायकीच्या तऱ्हा रचण्याची शक्ति नसल्यामुळें त्यांचें गाणें वारंवार ऐकावेंसें वाटलेंच तर तें सुरेल, मधुर आवाजीकरतां !

त्यांची बोलतान बऱ्या प्रकारची आहे, परंतु तिच्यांतहि वैचित्र्य व लयीचे प्रकार फारसे नाहींत. नथ्थनखाँ आग्रेवाल्यांच्या घराण्याशीं तुलना केल्यास व्यासांची बोलतान वैचित्र्यांत व लयबद्धतेंत कमी पडते. व्यासांच्या गायकींत गमकांचा पूर्ण अभाव आहे. थोडक्यांत सांगावयाचें म्हणजे व्यासांचें ख्यालाचें गाणें मला भारदस्त, मुरलेलें व वैचित्र्यपूर्ण वाटत नाहीं. याचें कारण म्हणजे त्यांना मिळालेलें बेताचें शिक्षण, आणि त्यांचें बेताचें श्रवण. मुंबईंत मोठमोठ्या गवयांच्या मैफलींत ते फार क्वचितच दिसतात. त्यामुळें निरनिराळ्या गायकींचे आदर्श त्यांच्यासमोर नसल्यामुळें स्वतःच्या गायकींतील उणीवा त्यांना कधींहि भासत नाहींत. आपल्या गायनांत निरनिराळ्या तऱ्हेचे रंग असावेत, ही भास्कर-बुवांची महत्त्वाकांक्षा नारायणराव व्यासांत असती, तर ते आज हिंदुस्थानांत पहिल्या दर्जाचे गवई झाले असते; व त्यांना मिळालेली ' तानके कप्तान ' ही पदवीहि सार्थ ठरली असती. ' तानके कप्तान ' ही पदवी पतियाळा दरबारचे प्रख्यात गायक अलीहुसेन यांना मिळाली होती. हे रहिमतखाँचे समकालीन व प्रतिस्पर्धी गायक होते. आणि नेपाळच्या महाराजांनीं भरविलेल्या गवयांच्या संमेलनांत अलीहुसेनाँनीं आपल्या तयार तानेनें रहिमतखाँच्यावर रंग मारला होता. त्या दिवशीं त्यांची हवेसारखी फिरत ऐकून ' तानके कप्तान ' ही पदवी खरोखरच सार्थ होती, असें कै. वझेबुवा नेहमीं सांगत. अलिकडच्या काळांत ती पदवी मंजीखाँना चांगली शोभली असती.

व्यासांचा आवाज निसर्गतः ललित संगीतास जास्त योग्य आहे. तो जनानी असून मधुर व लवचिक आहे. त्यामुळें त्या गायकीकडेच त्यांनीं विशेष लक्ष पुरवून तिचा व्यासंग केला असता, तर त्या आवाजाचा सदुपयोग झाला असता. चांगला आवाज मिळणें ही गोष्ट दैवाधीन आहे. परंतु तो मिळाल्यावर त्या आवाजाचा उपयोग त्याच्या स्वाभाविक धर्माकडे लक्ष देऊन योग्य गायकीकडे करणें हें तरी माणसाच्या हातीं असतें. मौजुद्दीनखाँ, गौहरजान, सुंदराबाई यांनीं काय केलें, इकडे व्यासांनीं लक्ष द्यावयास पाहिजे होतें. ललित गायन कमीपणाचें असतें, अशी गवयाप्रमाणें व्यासांची कोती समजूत असल्यास मात्र नाइलाज आहे.

परंतु तसें म्हणावें तर ते ठुंबरी व भजनें गातात. त्यांची ठुंबरी मात्र रसाळ नसते, भावनापूर्ण नसते. त्यांच्या रेकॉर्डस्मधील सर्व ठुंबऱ्या ऐकून त्यांतील विलक्षण घाई, तानांचें व बोलतानांचें प्राचुर्य ऐकून रसिकांना वरील दोष स्पष्ट दिसून येईल. त्यांची वाणी स्वच्छ व शुद्ध आहे. परंतु अर्थाप्रमाणें व भावनेप्रमाणें शब्दोच्चार करून रस निर्माण करावा याची त्यांना कधीं जरूर भासली नाहीं. नुसत्या गायकीच्या जोरावर ठुंबरी रंगवण्याचा ते प्रयत्न करतात. अपवादात्मकच उदाहरण द्यावयाचें झाल्यास ' बहुत सहि तोरी गाही ' या भैरवींतील ठुंबरींत त्यांच्या सार्थ शब्दोच्चारांनीं रसनिष्पत्ति चांगली झाली आहे. रेकॉर्डस्चें उदाहरण देण्याचें कारण एवढेंच कीं, वाचकांस ' हा सूर्य व हा जयद्रथ ' या न्यायानें पटविण्यास दाखला म्हणून तें उपयोगी पडतें. मैफलींतले दाखले गैरहजर असलेल्या वाचकांस उपयोगी पडत नाहींत. तुलनेकरतां सुंदराबाईच्या ठुंबरीच्या रेकॉर्डस् वाचकांनीं ऐकून दोघांच्या शब्दोच्चारांतील फरक पडताळून पहावा. व्यासांच्या ठुंबरी गायनांत विलक्षण घाई दिसून येते. त्यांच्या ' बोलमें बात पैदा ' होते न होते तोंच ती तानेच्या वर्षावानें धुवून निघते. एकंदरींत आवाजाची अनुकूलता असूनहि व्यासांची ठुंबरी अस्सल, भावनापूर्ण ठुंबरीचा आदर्श नसून, मास्तर कृष्णरावांप्रमाणें, पुष्कळ वेळां ठुंबरी कशी गाऊं नये अशा प्रकारचा उलटा आदर्श आहे. व्यासांच्या घराण्यांत उत्तम ठुंबरी गाणारे फक्त त्यांच्या गुरूंचे गुरुबंधू कै. गणपतराव भाटे हे एकटेच होऊन गेले. भाटेबुवांची ठुंबरी ज्यांनीं ऐकली असेल, त्यांना आवाज नसतांनासुद्धां रसीली ठुंबरी सार्थ शब्दोच्चारांनीं कशी गातां येते, हें सहज पटलें असेल. भाटेबुवांची ठुंबरी परंपरागत आलेल्या ठुंबरी गायकीच्या तिन्ही कसोट्यांना तंतोतंत उतरत असे. या कसोट्या अशा : (१) बोलमें बात पैदा होनी चाहिये; (२) सूरमें बात पैदा होनी चाहिये; (३) बातमें बात पैदा होनी चाहिये. व्यास तराणा गातात; पण त्यांत पटवर्धनबुवांची जिभेची तयारी मुळींच दिसून येत नाहीं व झोराबाईचा ढंग व कसहि त्यांच्या तराण्यांत नाहीं. तोडींतील ' नादिर दिर तोम् तनन तना देरेना ' या तराण्याच्या व्यास व झोराबाई यांच्या रेकॉर्डस् ऐकून वांचकांनींच सरस-नीरस कोणती तें ठरवावें. व्यास ' उगिच कां कांता ' हें पद मात्र फारच भावनापूर्ण गातात. सदरहु पद ते मास्तर कृष्णरावांपेक्षां शतपटीनें चांगलें गाऊन त्यांतील भावनापरिपोष सुंदर करतात. हें पद मीं मरहुम अब्दुल करीमखाँ, कै. भास्करबुवा बखले, हिराबाई, बालगंधर्व, सवाई गंधर्व यांचें ऐकलें असून, हे सर्व गायक

तें उत्तम म्हणत असत. त्यांच्या रेकॉर्डस्‌मधील 'अविनाशि हा आत्मा' हें पद सुंदर आलें आहे. हें पद गांधर्वमहाविद्यालयांतील शास्त्रीबुवा विठ्ठल विष्णु जोशी (संगमेश्वर) यांनीं रचलें होतें. तशीच व्यासांनीं गायलेली मालकंसांतील 'नीर भरन मैं तो चली जात हूं' ही चीज कै. भास्करबुवांचे शिष्य दिलीपसिंग वेदी यांनीं बांधली असून, त्यांनीं ती व्यासांचे गुरुबंधु ओंकारनाथ ठाकूर यांना शिकविली. त्यांच्यापासून ती व्यासांना मिळाली.

१९३० सालीं जाड आवाजांत काढलेल्या व्यासांच्या रेकॉर्डस् अतिशय उत्तम असून फारच लोकप्रिय झाल्या. व्यासांच्या स्वाभाविक आवाजांत नसलेलें वजन या रेकॉर्डिंगमुळें मिळालें. म्हणून ह्या रेकॉर्डस्‌मध्यें व्यासांचें गाणें वजनदार व भरदार लागतें, तसें त्यांच्या पुढील रेकॉर्डस्‌मध्यें लागत नाहीं.

व्यासांची लोकप्रियता पंजाबांत विशेष आहे. जालंदरला मानाची माळ त्यांच्या गळ्यांत पडली होती. सर्वसाधारण लोकांच्या अभिरुचीकडे लक्ष दिल्यास सुरेल, गोड आवाजी, तानेची भिंगरी, सहजता वगैरे गुणांनीं युक्त असलेलें व्यासांचें गाणें रंजक वाटतें. लोकांना काय पाहिजे याचें अचूक ज्ञान त्यांना असल्यामुळें ते आपली छाप जिकडे तिकडे आज पाडून आहेत. परंतु खरा कलावंत कलेची सेवा करीत असतांना लोकांची अभिरुचि खऱ्या रसपूर्ण, भावनापूर्ण व तादात्म्य निर्माण करणाऱ्या संगीताकडे वळवीत असतो, हें व्यासांनीं ध्यानांत ठेवावें. सवंग लोकप्रियता चंचल असते. अंगामध्यें खरा गुण असल्याशिवाय लोकप्रियता टिकत नाहीं. ग्रामोफोन रेकॉर्डस्‌मुळें मिळालेली कीर्ति दुसऱ्या चांगल्या गाणाऱ्यांच्या रेकॉर्डस्‌च्या अभावीं मिळाली असल्यामुळें, तिला फक्त 'scarcity value' आहे. परंतु ख्याल गायनांतील आपल्यांतील उणीवा काढून टाकून व्यासंगानें व मेहनतीनें प्रयत्न केल्यास व ललित संगीताकडे विशेष लक्ष दिल्यास ते खरोखरीचे 'कलावंत' होतील, असा मला त्यांच्याबद्दल दृढ भरंवसा वाटत होता.

परंतु गेल्या बारा वर्षांच्या अवकाशांत व्यासांच्या गायनांत कोणत्याहि दृष्टीनें भर पडलेली दिसत नाहीं. संगीताच्या कोठल्याहि क्षेत्रामध्यें त्यांनीं स्वतःचें असें मानाचें किंवा कलेच्या दृष्टीनें उच्च असें स्थान निर्माण केलें नाहीं. ते फारच अल्पसंतुष्ट राहिले. मिळविलेल्या द्रव्याच्या साहाय्यानें बांधलेल्या 'व्यासभुवनां'त आज ते वरील मजल्यावर रहात असले, तरी त्यांची कला अजून 'तळमजल्या-

वरच ' रेंगाळत आहे. त्यांचा निसर्गदत्त आवाज ऐकून मीं त्यांच्याबद्दल बांधलेल्या अपेक्षा त्यांनीं कधींच पुऱ्या केल्या नाहींत. याच्या उलट त्यांच्या वडील बंधूंनीं, शंकररावांनीं, चित्रपटसृष्टीमध्यें ' भरतभेट ' व ' रामराज्य ' या दोन चित्रपटांमध्यें अत्यंत उत्कृष्ट संगीत देऊन आपलें नांव अजरामर करून तेथील स्थानहि नक्की केलें आहे. आणि हें सर्व स्वतःचा यत्किंचित्‌हि गाजावाजा न करतां ! ' मुरलिकी धून ' सारख्या सुंदर व मधुर चिजाहि त्यांनीं रचल्या आहेत. वडील बंधूंची ही कामगिरी पाहून नारायणरावांना अजूनहि स्फूर्ति येईल काय ?

खाँसाहेब अब्दुल करीमखाँ

सर्वसाधारण माणसाला ' गवई म्हणजे कोण ? ' असें विचारल्यास तो म्हणेल, " जो कोणालाहि न समजणारें, अर्थशून्य, रसहीन, शरीराला त्रास देऊन, ऐकणाराला कष्ट देऊन, तासन्तास घसेफोड करून गातो तो ! " परंतु ज्यांनीं म्हणून म. रहिमतखाँ व म. अब्दुल करीमखाँ यांचें सुरेल, मधुर, सहज, रंजक, भावनापूर्ण व तादात्म्य निर्माण करणारें गायन ऐकलें असेल, त्यांना खरा गवई कोणता व गवयाचा धंदा करणारा—तासन्तास आपल्या भरड आवाजाच्या चक्कींत चिजा भरडून काढणारा मनुष्यप्राणी—कोणता, यांतील फरक कळेल. रहिमतखाँ व अब्दुल करीमखाँ यांचे आवाज स्वाभाविकच अत्यंत मधुर ! आणि दुग्धशर्करान्यायाप्रमाणें त्या मधुर आवाजांना मधुर गायकीची जोड मिळालेली !! रहिमतखाँनंतर सहज, गोड व रसपूर्ण गाणारा जुन्या जमान्यांतील एकच उरलेला गवई म्हणजे अब्दुल करीमखाँ ! त्यांचेंहि आठ वर्षांपूर्वी देहावसान झाल्यामुळें, नांवसांगीलाहि आतां गोड गवई म्हणून शिल्लक असा कोणीच राहिला नाहीं. खाँसाहेबांचा सुरेल आवाज व मधुर गायकी सहन न झाल्यामुळें व आपल्याला ती येणें शक्य नसल्यामुळें व जागच्या जागीं चरफडणारा भरड आवाजाचा एक तथाकथित विद्वान् गवई अब्दुल करीमखाँना, केवळ मत्सरानें प्रेरित होऊन, ते गवई असूनहि केवळ तंतुवाद्यें वाजवितात म्हणून, त्यांना ' सारंगिया ' असें हेटाळणीनें म्हणत असे. अशा मत्सरग्रस्तांच्या हेटाळणीला खरा रसिक कवडीचीहि किंमत न देतां ' सारंगिया ' ही शिवी सुरेलपणाची व सव्यसाचित्वाची खूण समजून खिशांत भूषण म्हणून वागविण्यास सांगेल. खाँसाहेबांचें घराणें खानदानी गवयांचें आहे तसेंच तें तंतकारांचेंहि आहे.

इंदूरचे प्रख्यात बीनकार व गवई बंदेअलीखाँ व त्यांची शिष्या चुन्ना पुण्या-मुंबईच्या जुन्या पिढींतील रसिकांच्या परिचयाच्या आहेत. बंदेअलीखाँ अब्दुल करीमखाँच्याच घराण्याचे होत. खाँसाहेब मुंबई-पुणें येथें पुष्कळदां येऊन राहिले होते. दोघांच्याहि कबरी पुण्यालाच आहेत. खाँसाहेबांच्या घराण्यांतील गवई

संस्थानांतून दरबार-गवई होते. त्यांचे चुलते अब्दुल्लाखान जव्हार संस्थानांत दरबार-गवई होते. त्यांचे बंधू अब्दुल हक्क, अब्दुल गनी व अब्दुल मजीद हे नामांकित गायक होते. अब्दुल हक्क यांच्या जोरकस गायनाची कै. रामकृष्णबुवा वझे फार तारीफ करीत असत. खाँसाहेबांचें घराणें मूळचें कुरुक्षेत्राचें. कुरुक्षेत्राचे गायक तेथील योद्धयांप्रमाणें प्रतिस्पर्ध्याला हार जात नाहींत, असा त्यांचा लौकिक आहे. आतां त्यांच्या घराण्यांतील व नात्यांतील अवशिष्ट गायक एकच होते. ते म्हणजे अब्दुल करीमखाँचे भाचे वहिदखाँ. पण तेहि नुकतेच वारले !

खाँसाहेब आपले वडील कालेखाँ व चुलते अब्दुल्लाखाँ यांच्याकडे गाणें शिकले. गवई तंतकार असल्यावर सुरेलच गाईल. खाँसाहेब सहा वर्षांचे असतांनाच गवयांच्या मैफलींत गायले व वयाच्या पंधराव्या वर्षी बडोदें संस्थानांत गवई म्हणून महाराजांनीं त्यांची नेमणूक केली. तेथें तीन वर्षें नोकरी केल्यावर १९०२ सालीं प्रथमच ते मुंबईस आले. १९१७ ते २० सालपर्यंत ते मुंबईसच राहिले होते.

हिंदुस्थानी संगीतांत प्रचलित असलेल्या ध्रुपद-गायकीच्या चार ‘ बानी ’- (‘ वाणी ’, पद्धति) पैकीं खाँसाहेबांच्या घराण्याची ‘ गोहरण बानी ’. (‘ गोहरण ’- —‘ गो ’ म्हणजे ज्ञानेंद्रियें, तीं हरण करणारी; ‘ बानी ’-वाणी.) ही ‘ बानी ’ करुण व शोकरसात्मक आहे. ‘ रसांत एकच रस असा हा करुणरस ’ असें त्याचें महाकवि भवभूति वर्णन करतो. त्यामुळेंच खाँसाहेबांचें गाणें इतकें अंतःकरणाची पकड घेणारें कां होतें हें वाचकांना कळून येईल. या विशिष्ट गायकींत स्वरांना सूक्ष्मपणें लावून त्यावर आंदोलनें घेऊन त्यांना भावनेचा ओलावा ते इतका उत्तम देत कीं, श्रोते सद्गदित होऊन त्यांच्या डोळ्यांतून अश्रुधारा पडत. खाँसाहेबांची ‘ पिया बिन नहीं आवत चैन ’ ही ठुंबरी ज्यांनीं ऐकली असेल त्यांना खाँसाहेबांचें अंतःकरणाला जाऊन भिडणारें व तें व्याकुल करणारें गाणें कसें असतें याची वास्तविक कल्पना येईल. सदरहु झिंझोटींतील ठुंबरी १९३० सालीं ‘ रियाल्टो ’ थिएटरमध्यें मीं पुनः ऐकली. ती इतकी रसपूर्ण, तादात्म्य निर्माण करणारी, अतएव श्रोत्यांना भावनेनें बांधून टाकणारी झाली कीं, गर्दीनें भरलेलें थिएटर पूर्णपणें शांत व निःशब्द होतें. अशा गायनाला टाळ्या पडण्याऐवजीं, त्यानें नेहमीं गाढ शांतता निर्माण होते. यालाच भावनेशीं समरस होणें, देहभाव विसरणें, तादात्म्य होणें असें म्हणतां येईल. त्याच रात्रीं खाँसाहेबांची जोगियांतील ‘ पियाके मिलनेकी आस ’ ह्या चिजेंतील बिलंपत व आलापी इतकी

परिणामकारक झाली कीं, पहिल्या रांकेपासून ते शेवटच्या बांकापर्यंत गाढ शांतता होती. इतके श्रोते मंत्रमुग्ध झाले होते. हिंदुस्थानांत संगीत शिकणाऱ्यांना आवाज कमावण्याचें महत्त्वच कळत नाहीं. कोणीहि भरड आवाजाचा मनुष्य चार बेसुऱ्या ताना मारायला व अर्थशून्य बडबड करायला शिकला कीं, गवई म्हणून त्याच्यावर शिक्का बसलाच. अशा भरड आवाजाचे बरेच बेसुरे गवई महाराष्ट्रांतील प्रमुख शहरीं आज कलावंत मंडळींत मधुर व सुरेल आवाजाच्या स्त्रियांना आपलें फुटकें तुटकें गाणें शिकवून उत्तम गवई म्हणून मिरवीत आहेत. सच्च्या नाण्यांच्या अभावीं असलींच खोटीं नाणीं बाजारांत असावयाचीं ! या कलावंत मंडळींत गवयांची साथ करणारे उत्तम सारंगी वाजवणारे आहेत. त्यांनींच मनावर घेऊन या स्त्रियांना नुसती सारंगी वाजवून गावयाला शिकविलें, तर किती तरी सुरेल, रसपरिपोषक व अस्सल गाणें ऐकावयाला मिळेल. परंतु ते मनावर घेतील तेव्हां खरें ! अब्दुल करीमखाँ-सारखे सुरेल गवई, सवाई गंधर्वांसारखीं बिनआवाजाचीं माणसें सुरेल करूं शकतात, इकडे त्यांनीं लक्ष द्यावें. असल्या भरड आवाजाच्या गवयांमुळेंच गवई म्हटला म्हणजे सर्वसाधारण मनुष्य जरा दचकतोच ! परंतु अब्दुल करीमखाँ-सारखीं सुरेल माणसें होतीं म्हणूनच आमच्या संगीताचा कांहीं बोज राहिला होता. पाश्चात्य देशांत वाईट आवाजानें गाणारा गायक कधींहि पचला जावयाचा नाहीं. तिकडे आवाज तयार केल्याबद्दल ख्याति असलेले गायक व गायिका किती तरी आहेत. आपल्या आवाजाचा स्वाभाविक गुणधर्म ओळखून त्याला पचेल, त्याला झेपेल, तें गायन शिकणारे आपल्याकडे किती सांपडतील ?

अब्दुल करीमखाँचें गाणें मीं १९१३ सालीं प्रथम ऐकलें. त्यावेळीं ते ऐन तारुण्यांत होते. दोन तंबोरे शिष्य वाजवीत आहेत, पेटीचा नुसता स्वर चालू आहे, एक बालशिष्य सीधा पण ढंगदार ठेका धरून आहे, आणि मध्यें किड-किडीत पण शामल वर्णाची, मोठ्या व पाणीदार डोळ्यांची खाँसाहेबांची स्वारी बसलेली !—अशा थाटांत त्यावेळीं त्यांच्या मैफली रंगत असत. गवई या नांवाला किंवा पेशाला शोभेलसें भारदस्त व पुष्ट असें शरीर त्यांचें नसलें तरी पाणीदार डोळ्यांनीं व सस्मित वदनानें ते उत्तम कलावंत म्हणून शोभत असत. तंबोऱ्याशीं आपल्या गळ्यांतील मधुर, स्वच्छ पण भरदार आवाज मिळवल्यावर पहिल्या प्रथमच त्या मोहक व सुरेल आवाजाची पकड श्रोत्यांवर बसत असे. सर्व तऱ्हेच्या

जनसमुदायांत अत्यंत प्रचारांतील पण रंजक रागांतील चिजेला ते शांतपणें सुरवात करीत. त्यांची बिलंपत उत्कृष्ट व आल्हाददायक बिलंपतीचा आदर्श असे. त्यांनीं मंद्र व मध्य सप्तकांतील मींड व घसीट घेऊन काढलेले स्वर ख्याल-गायनाच्या कलात्मक नियमांना अनुसरून सुरेल व मधुर असल्यामुळें रागाचें वातावरण तात्बडतोब निर्माण होई. ख्यालगेय राग अत्यंत गंभीर व उदात्त प्रकृतीचे असल्यामुळें वातावरणहि तसेंच गंभीर होई. त्या मिंडेबरोबर व स्वरांच्या हेलकाव्याबरोबर रसिकांच्या वृत्तीहि हेलकावे घेऊं लागत. त्या सुरेल स्वरांचें आकुंचन व भरणा करून (modulation) ख्यालासारख्या शास्त्रीय मानल्या गेलेल्या गायनांतहि नैसर्गिक रंजनाबरोबर रसपरिपोषहि करतां येतो, हें खाँसाहेब आपल्या गायनांत प्रत्यक्ष करून दाखवीत. रागांतील प्रमुख स्वरांवर ठरून, सूक्ष्म किंवा स्थूल मानानें ते स्वर लावून, त्यांच्यावर आंदोलनें घेऊन, रागाची प्रकृति ते स्पष्ट करीत. मंद्र निषादावरून मध्य षड्जावर किंवा मध्य निषादावरून तार षड्जावर ते घसीट घेऊन सुरेलपणें जात, किंवा एकदम उडी मारून षड्जावर साफ मिळून जात, तेव्हां श्रोत्यांना अत्यंत आल्हाद होई. त्यांचा आवाज षड्जावर असे, तेव्हां एकाच वेळीं तीन तंबोरे वाजत आहेत असा प्रत्यय येई. खाँसाहेबांच्या बिलंपतींत स्वरांचे रंजक संवाद फार असत. सुरेल, मधुर स्वर नाजुकपणें किंवा भरदारपणें लावणें, स्वरांतून मींड घेऊन झालेली स्वरांची उपज खाँसाहेबांच्या स्थायी गाण्यांत असल्यामुळें व अशाच पद्धतीनें ते तिन्ही सप्तकांत सहल करीत असल्यामुळें त्यांची बिलंपत वैचित्र्यपूर्ण असे. तार सप्तकांत गेल्यावर त्यांचे स्वर इतके नाजुक व सुरेल लागत कीं, आंगावर रोमांच उभे रहात. मृत्युपूर्वी कलकत्त्यास गेले असतांना एक अतिशय म्हातारे गवई त्यांचें गाणें ऐकावयास मुद्दाम आले होते. खाँसाहेबांची अत्यंत सुरेल बिलंपत चालू असतांना त्यांच्या अंगावर कांटा उभा राहिला व ते मोठ्यानें म्हणाले, " ऐसा सुरेला गवैया बसोंसे सुन रहा हूं! देखो, मेरे बाल खडे हो गए हैं!" त्या सप्तकांत कित्येकदां त्यांचा स्वर आतां तुटतो कीं काय अशी भीति वाटे. पण दमश्वास भरपूर असल्यामुळें स्वर तुटत तर नसतच, परंतु तार सप्तकांतील धैवतापर्यंत ते सहज जाऊन येत. एकदां ब्लॅव्हॅट्स्की लॉजमध्यें झालेल्या जलशांत आपल्या आवडत्या ' पूरिया ' रागाची बिलंपत अशाच पद्धतीनें अर्धा तास करून त्यांनीं रसिकांच्या वृत्ती धुंद करून टाकल्या होत्या. " जिंदगीभर इस पूरियाको गा रहा हूं, मगर अभीतक मेरा पेट पूरा भरता नहीं!" असें ते नेहमीं या राग-

संबंधीं म्हणत तें उगीच नव्हे. त्यांच्या गाण्यांत गमकांचें प्राचुर्य असे. गमकें सुरेल, भरदार, पिळवटून निघालेलीं असत. त्यांची तानहि बहुशः गमकयुक्तच असे. हाताच्या फटक्याबरोबर जाणारी मधूनच घेतलेली एखादी गमकयुक्त तान घेऊन जेव्हां चिजेचें तोंड म्हणून ते समेवर येत, तेव्हां श्रोतेहि खूष होऊन ' हां ' म्हणून समेला सम देत. मधून मधून आलाप व गमकयुक्त ताना ते आलटून पालटून घेत असत. त्यांच्या तानेंत अल्लादियाखाँसाहेबांची अवघड वैचित्र्यपूर्ण रचना नसे. ती सरळ असे. ख्याल-गायकीचीं चारहि अंगें (अस्ताई, अंतरा, आभोग आणि संचार) गातांना पुष्कळदां ते विशद करून दाखवीत. पूर्वपरंपरेला व शास्त्र-नियमांना धरून त्यांचें गायन असूनहि तें भावनापरिपोषक असे. इतकेंच काय, पण भावनेनें गाण्याचा त्यांचा कटाक्ष असे. या विशिष्ट पद्धतीमुळें ते समाजाच्या सर्व थरांमध्यें आवडते गायक होऊन बसले होते. दाक्षिणात्य पद्धतींतील बरेच राग खाँसाहेबांना येत असत. ' सरगमे 'वरील त्यांचें प्रभुत्व ऐकून म्हैसूर दरबारांतील प्रख्यात तंतकार ' विणाशेषण्णा ' यांनीं खूष होऊन एक कंठा खाँसाहेबांना बक्षिस दिला होता. त्यांच्या घराण्यांतील चिजा आकर्षक व रसोत्पादक आहेत. चिजेचा नुसता मुखडा ऐकल्यावरच मनुष्य खूष होतो. करुण व शोकरसप्रधान (भीम-पलासी, मुलतानी, पूरिया, जीवनपुरी, आसावरी, ललत, तोडी, जोगिया) रागांवर खाँसाहेबांचें विशेष प्रभुत्व असे. त्यांच्या घराण्याच्या विशिष्ट बानीचा त्यांच्या गायनावर इतका विलक्षण परिणाम झाला होता कीं, भूपाली, शुद्धकल्याणा-सारखे रागसुद्धां त्यांचा गळ्याच्या मुशींतून करुण स्वरूप घेऊनच बाहेर पडत. त्यांची ' मौंदर बाजे ' ही रेकॉर्ड ऐकून पहावी. कै. भाटेबुवा सांगत कीं, मिरजेला एकदां रहिमतखाँचें गाणें संपल्यावर अब्दुल करीमखाँ भैरवी इतकी सुंदर गायले कीं, रहिमतखाँसुद्धां त्या भैरवीनें गहिवरले. रंगभूमीवर रसपूर्ण गायलें पाहिजे, असें खाँसाहेब जलशांतून नेहमीं सांगत असत. जलशांमध्यें नाटकांतील 'मूर्तिमंत भीति उभी ', ' उगिच कां कांता ', ' नच्च सुंदरि करुं कोपा ', ' दे हाता ' हीं पदें स्वतः रसपूर्ण म्हणून दाखवीत असत. एके काळीं स्वतः कै. केशवराव भोंसले ' मूर्तिमंत ' हें पद कसें कडक गात असत याची तंतोतंत नक्कल खाँसाहेब करून दाखवीत, व हें पद गातांना श्रोत्यांच्या डोळ्यांतून अश्रु काढण्याकरतां तें किती करुण व विदारक कंठानें म्हणावयास पाहिजे हेंहि ते प्रत्यक्ष गाऊनच दाखवीत. यावेळीं सुरेलपणाबरोबर स्वरांचा भरणा व आकुंचन करून भावना कशी निर्माण करतां येते, याचें

प्रात्यक्षिकच ते करून दाखवीत. दुर्दैवानें रंगभूमीवरील आमच्या नटांनीं खाँसाहेबांसारख्या गवैयाच्या या कसबाकडे पूर्ण दुर्लक्ष तर केलेंच, पण पुष्कळदां या महत्त्वाच्या गोष्टीची त्यांनीं टवाळीहि केली. याला अपवाद फक्त खाँसाहेबांचे शिष्य म्हणजे सवाई गंधर्वच होते. ते आपल्या गुरुजींच्या या 'तरकीबी'चें महत्त्व ओळखून रंगभूमीवर गात असत. या रसपूर्ण गायनाचा आस्वाद ते स्वतःहि घेत व आपल्या श्रोत्यांनाहि घ्यायला लावीत. यांतील 'नच सुंदरि' व 'उगिच कां कांता' या गाण्यांच्या खाँसाहेबांच्या रेकॉर्डस् हल्लीं उपलब्ध असल्या-मुळें वाचकांना या गोष्टीचा आस्वाद, विशेषतः 'नच सुंदरि' या रेकॉर्डमध्यें' घेतां येईल. वर उल्लेख केलेल्या कलकत्त्यांतील जलशांत हजारों लोकांत खाँसाहेबांनीं सुरेल गायनासंबंधीं मोठे सार्थ उद्गार काढले होते. ते असे: "हिंदुस्तानसे सुवर्ण और सुर बाहर जा रहे हैं! क्या उन्हें कोई वापस लाएगा?"

चिजेचे बोल सार्थ उच्चारण्याऐवजीं भावनापूर्ण स्वरांनीं युक्त असे खाँसाहेब बोलतात. त्यांची 'पिया बिन नहीं आवत चैन' ही ठुंबरी सुरेल व भावपूर्ण ठुंबरीचा उत्तम आदर्श म्हणून अभिमानानें सांगतां येईल. कितीतरी वेळां मीं त्यांची ही ठुंबरी ऐकली असेल. पण दर वेळीं तिच्यांत नवीनच 'लुत्फ' ऐकावयाला मिळते. ठुंबरी गातांना ती सुरेल मींडयुक्त स्वर, भरदार किंवा नाजूक आलाप, भावपूर्ण मुरकी किंवा खट्का, कित्येकदां दाक्षिणात्य पद्धतीचा खट्का या साधनांच्या साहाय्यानें ते रंगवीत. तींत ताना असल्याच तर त्या लहान लहान असत. पुष्कळदां ठुंबरींतील भावना रंगविण्याकरितां ते उपयुक्त अशा निरनिराळ्या रागांचा तींत मिलाफहि करीत, परंतु पुनः पहिल्या रागावर ते इतक्या सहज व मुलायमपणें परत येत कीं, त्या वेळीं 'आहाहा!' असे धन्योद्गार श्रोत्यांच्या तोंडून निघत. खाँसाहेबांची ठुंबरी ऐकल्यावर ज्याचें अंतःकरण हललें नाहीं, असा श्रोताहि विरळाच असे. 'पिया बिन'ची रेकॉर्ड हल्लीं उपलब्ध आहे. मीं वर वर्णन केलेल्या सर्व गोष्टी तींत असल्यामुळें, खाँसाहेबांच्या सर्व रेकॉर्डस्मध्यें तीच सरस असल्यामुळें, ती वारंवार ऐकण्यासारखी निघाली आहे. विशेषतः तिच्यांतील तार सप्तकांतील मध्यमापासून उलटी घेतलेली स्वरांची एक 'गिटकुडी' अत्यंत श्रवणीय आहे. या ठुंबरींतील ती एक कलिजाला हात घाल-णारी जागा झाली आहे. या ठुंबरीप्रमाणें 'गोपाला मेरी करुणा' हें भजनहि ते फारच उत्तम गात. या भजनाचीहि रेकॉर्ड अतिशय सुंदर आली आहे. रागदारी चिजांमध्यें 'मौंदर बाजे' ही 'शुद्ध कल्याण'मधील चीज त्यांनीं उत्तम

गाऊन तींत बिलंपत फारच सुरेख केली आहे. खाँसाहेब श्रोते पाहूनच रागाची व चिजेची निवड करीत. कुठला तरी पांच सुरांचा क्लिष्ट राग काढून, तासभर त्याच त्याच तानांनीं तो खूप पिसून, श्रोत्यांचा अंत पहात, आपल्या विद्वत्तेचें नसतें प्रदर्शन ते करीत नसत. गायनाचा मूळ हेतु रसपरिपोष व तादात्म्य निर्माण करणें हा आहे, हें पूर्णपणें ध्यानांत ठेवून खाँसाहेब गात असत. त्यामुळें श्रोते त्यांच्यावर खूष असत. महाराष्ट्रांत ठिकठिकाणीं सर्व दर्जाच्या व वर्णांच्या लोकांमध्यें रागदारी संगीताची आवड निर्माण करणारे जे कांहीं थोडे गायक होऊन गेले त्यांत खाँसाहेबांचा प्रामुख्यानें उल्लेख करावासा वाटतो. १९३० सालच्या नंतर जलशांमधून कर्नाटकी पद्धतीनें 'सरगम' करण्याची नवीन कल्पना त्यांच्या डोक्यांत शिरल्यामुळें वेळींअवेळीं प्रत्येक चिजेंत ही 'सरगम' करून ते मैफलींत रसभंग करीत, व अशा रसमय वातावरणाला संगीतशाळेचें किंवा संगीत चर्चेचें (academic) स्वरूप ते आणीत असत. कित्येकदां तर भान न राहून 'उगिच कां कांता' सारख्या करुणरसपूर्ण पदांतहि अशी 'सरगम' करून रसभंग करीत, व आपणच एके काळीं रंगभूमीवर रसपूर्ण गावें कसें हें कटाक्षानें सांगितलेलें तत्त्व आचरणांत न आणतां स्वतःच तत्त्वच्युत होत. याचा पुरावाच हवा असल्यास वाचकांनीं त्यांची वरील गाण्याची व 'पिया बिन नहीं आवत' या ठुंबरीची 'सरगम' युक्त रेकॉर्डस् ऐकावीं. ती सरगम कितीहि चांगली असली, तरी तिच्यामुळें रसभंग होतो, हें खास! अर्थात् कित्येकदां श्रोत्यांच्या फरमाइषीकरतां ते 'सरगम' करीत, परंतु ती करीत असतांना तारतम्य व संयम राखीत बसत, एवढीच वाईट गोष्ट होती. परंतु त्यांची 'सरगम' ऐकतांना स्वरांच्या शब्दोच्चाराबरोबर त्या त्या स्वरांचा बोधहि कानाला स्पष्ट होत असे. हल्लीं पुष्कळसे गायक 'सरगम' करतात, पण हा स्वरांचा स्पष्ट बोध त्यांच्या सरगमींत न झाल्यानें ती केवळ 'पोपटपंची'च ठरते. बडे गुलामअली, पटवर्धनबुवा यांची सरगम या पोपटपंचीप्रमाणेंच आहे. खाँसाहेबांच्या गायनामध्यें दुसरा महत्त्वाचा दोष म्हणजे तंताच्या साथीचा अभाव. त्यांच्या गायनाला सारंगीची साथ कितीतरी शोभून दिसली असती. परंतु हार्मोनियमसारखें ठराविकच स्वर बोलणारें वाद्य ते साथीला घेत असत. खाँसाहेबांसारख्या बावीस श्रुतींहून अधिक श्रुति मानणाऱ्या व गायनांत त्या लावणाऱ्या गवयालाहि खड्या सुरांच्या पेटीची साथ कशी चालत होती, हें मला नेहमीं गूढ पडे. ह्याच्या उलट मला मंजीखाँसाहेबांचें नुसत्या दोन तंबोऱ्यांच्या स्वरांवरचें गाणें जास्त युक्त व तत्त्वपूर्ण वाटे.

खाँसाहेब अस्सल कलावंत असल्यामुळें जातिभेद पाळीत नसत. त्यांच्या शिष्यांत सवाई गंधर्व, बेहरेबुवांसारखे ब्राह्मण आहेत, तर कपिलेश्वरीबुवा, सरनाईक, सुरेशबाबू यांच्यासारखे ब्राह्मणेतरहि आहेत. ध्यानांत ठेवण्यासारखी गोष्ट ही आहे कीं, आपल्या ब्राह्मण विद्यार्थ्यांच्या मेहनती व कष्टाळू स्वभावावर खाँसाहेब जितके खूष असत तितके त्यांच्या नम्र व विनयपूर्ण वागणुकीवरहि ते खूष असत. खाँसाहेबांच्या ब्राह्मण विद्यार्थ्यांविषयींच्या आदराबद्दल वैषम्य वाटून त्यांच्या बंधूंचीं मुलें मुद्दाम गाणें शिकण्याकरतां मिरजेला आलीं. परंतु त्यांची उद्धट व 'बदूतमीज' वर्तणूक पाहून खाँसाहेबांनीं त्यांना घरांतून घालवून दिलें. हीं मुलें त्यांच्यासमोर पानतंबाखू खात, व त्यांचाच हुक्का त्यांच्यासमोर बसून ऐटींत पीत. खाँसाहेबांनीं कितीतरी शिष्य तयार केले आहेत. कितीतरी सनई बाजवणाऱ्यांना तालीम दिली आहे. तंबोरे, सतारी उत्तम तयार करणारे मिरजेचे प्रख्यात मेस्त्री हुसेनखाँ यांना खाँसाहेबांनीं तीं वाद्यें सुरेल व मधुर कशीं करावींत याबद्दल अनेक प्रयोग करतांना साहाय्य केलें आहे. तसेंच तबला चाटीला व थापीला सारखा सुरेल लागण्याकरतां काय करावें लागतें याचेंहि व्यावहारिक ज्ञान त्यांना फार होतें. खाँसाहेबांच्या गाण्याच्या वेळीं त्यांचे तंबोरे इतके एकजीव बोलत कीं, कोणालाहि गाण्याची स्फूर्ति होत असे. इतके सुरेल व सारख्या जवारीचे तंबोरे दुसऱ्या कोणा गवयाजवळ क्वचित्‌च मला ऐकावयाला मिळाले.

तयारीकडे व तानबाजीकडे त्यांचें फारसें लक्ष नसे. करुण, शोक व शांत रसावर त्यांचें विशेष प्रभुत्व असे. त्यांचें गाणें रडवें आहे, असा कित्येक गवई त्यांच्यावर आक्षेप घेत असत. त्यांच्या विशिष्ट 'बानी' कडे लक्ष दिल्यास हा आक्षेप बराच सौम्य ठरेल. उलट आम्ही असेंच म्हणूं कीं, त्यांचें गाणें शास्त्रशुद्ध असूनहि रसपरिपोषक होतें. विलंबित लयप्रधान व आलापगेय राग (आसावरी, जीवनपुरी, जोगिया, ललत, दरबारी कानडा) ते फारच उत्तम गात असत. त्यांच्याइतकी सरस ठुंबरी गाणारा गवयांमध्यें दुसरा तोडीचा गवई म्हणजे खाँसाहेब फैयाजखाँच ! एक स्वरमाधुर्यानें ठुंबरी रंगवी, तर दुसरा स्वरमाधुर्य व सार्थ शब्दोच्चारांनीं रंगवितो. मराठी नाटकांतील पदें मुसल्मान गवयांमध्यें सरस व समजून म्हणणारे अब्दुल करीमखाँ व मंजीखाँ हे दोघेच ! खाँसाहेबांनीं मुंबई येथें 'आर्य संगीत विद्यालय' तीन वर्षे चालविलें होतें; परंतु प्रकृतीच्या

अस्वास्थ्याकरितां त्यांना तें बंद करावें लागलें. क्लेमंटसाहेबांनीं काढलेल्या ‘ फिल हारमॉनिक सोसायटी ’ चे ते सभासद होते. त्यांनीं नोटेशन देऊन कांहीं चिजा छापल्या होत्या. त्या पौर्वात्य व पाश्चिमात्य अशा दोन्ही पद्धतींत छापल्या होत्या. प्रचलित नोटेशन-पद्धतीनें गायकाला विशेषसा फायदा होणार नाहीं, असें त्यांचें स्पष्ट मत होतें. हिंदुस्थानी संगीत गुरुमुखांतूनच ऐकून शिकल्यास उत्तम येतें, असें त्यांचें अनुभवान्तीं मत झालें होतें. गायनाप्रमाणें ते जलतरंग, बीन व तबला उत्तम वाजवीत. त्यांची बीनाची रेकॉर्ड आहे. मृत्युपूर्वी बरींच वर्षें स्वर गळ्यानें लावीत असतांना त्या स्वराबरोबरच ऐकूं येणाऱ्या श्रुतींचा अभ्यास ते खूप करीत असत. या गोष्टीचा त्यांनीं ध्यासच घेतला होता. आणि या नादांत मैफलींत एकच स्वर निरनिराळ्या मानानें लावून त्या श्रुति ऐकण्याचा प्रयत्न करण्यांत गुंग होऊन ते आपल्यासमोरील श्रोत्यांना विसरून जात असत. त्यांच्या या प्रयोगावर त्यांचे स्नेही, नगरचे श्री. रानडे वकील, यांनीं ‘ ज्ञानप्रकाश ’मध्यें लेख लिहून बरीच उपयुक्त माहिती दिली आहे. श्रुति ह्या मानवी कल्पनेनें अगर गणिती हिशेबानें निश्चित झाल्या नसून त्या निसर्गसिद्धच आहेत, हें या सतत श्रवणाच्या अनुभवानें त्यांनीं सिद्ध केलें. गळ्यानें तंबोऱ्यावर षड्ज लावून नंतर तंबोरा बंद करून पुनः नुसताच गळ्यानें तो स्वर लावतांना आपल्याच गळ्यांतून त्या स्वराचा गांधार त्याच वेळीं कसा ऐकूं येतो, निषाद लावतांना मध्यम, व ऋषभ लावतांना पंचम कसा ऐकूं येतो, हें त्यांनीं प्रत्यक्ष प्रयोग करून दाखविलें. तंतुवाद्याच्या आधीं मनुष्य आपल्या आवाजानें गात असल्यामुळें त्यानें आपल्या आवाजांतच अगोदर हे स्वर जाणले असले पाहिजेत, असें त्यांचें अनुमान त्यांनीं श्री. रानडयांना प्रयोग करून दाखविलें. हा प्रयोग अनुभवसिद्ध झाल्यानंतर ते सद्गदित होऊन रानडयांना म्हणाले, ‘ पहा बरें, हें जर तुम्ही कोणाला सांगावयाला गेलांत, तर तुम्हांला व मला लोक वेडयांत काढतील. परंतु परमेश्वराची इच्छा होती कीं, जो सिद्धांत इतके दिवस माझ्याजवळच होता तो तुमच्यापुढें मांडून मला तुमच्या सर्वांची श्रुतींच्या निसर्गसिद्धतेबद्दल प्रत्यक्ष प्रयोगानें खात्री करतां आली. मी गेल्यावर यासंबंधानें तरी माझें नांव घ्याल. एकदां तंबोऱ्याबरोबर स्वर मिळविला असतां मला बाकीच्या श्रुति बरोबर लावण्याकरतां तंबोऱ्याच्या साथीची वस्तुतः मुळींच जरूरी नसते. प्रत्येक स्वर बरोबर लागला आहे कीं नाहीं, हें मला माझ्या आंतल्या संवदनेनेंच समजतें. प्रत्येक स्वराचे वेळीं माझ्या हृदयांत एका विशिष्ट ठिकाणीं हालचाल होते आणि ती

जोंपर्यंत झाली नाहीं तोंपर्यंत तो स्वर नक्की लागला नाहीं, व ती होऊं लागली म्हणजे तो लागला, असें मी समजतों. आणि माझा स्वर बरोबर लागला म्हणजे श्रोत्याला तो हृदयस्पर्शी वाटतो. ह्यामुळेंच तर माझा असा भरंवसा आहे कीं, नेहमींच्या बाराच काय, पण त्याव्यतिरिक्त पंधरा श्रुति, असे सत्तावीसचे सत्तावीस स्वर, मी वेगवेगळ्या दिवशीं वेगवेगळ्या वेळीं अगदीं तेच ते नक्की दाखवून मी माझ्या सिद्धांताविषयीं कोणाहि स्वरज्ञानी माणसाची अगर एखाद्या परीक्षक कमिटीची खात्री करून देण्यास तयार आहें. पुष्कळ गवई बारा स्वरांखेरीज असलेले बाकीचे संगीतोपयोगी स्वर मानण्यास तयार नाहींत. कांहींनीं तर ह्या कल्पनेविरुद्ध बंडच पुकारलें आहे. त्यांना असें वाटतें कीं, थोडा जास्त कोमल गांधार तो अति कोमल गांधार, व थोडा जास्त तीव्र गांधार तो तीव्रतर गांधार. त्यांना ह्या स्वरांची ओळखच नाहीं. खुद्द मुरादअलीखाँ बीनकार ह्यांनीं मला एकदां खाजगी संभाषणांत असा प्रश्न केला होता कीं, ' मी तोडी वाजवीत असतांना माझा गांधार कधीं चांगला लागतो, आणि कधीं कधीं चांगला लागत नाहीं, असें माझें मलाच वाटतें. याचें कारण काय ? ' तेव्हां त्यांना मीं म्हटलें होतें कीं, 'आपण माझेपेक्षां वयानें मोठे, आणि आपला अभ्यासहि जास्ती. आपण मला हा प्रश्न विचारतां ! मीं काय याचें उत्तर द्यावें ? आपणच विचार करून पहा. ' अशी चांगल्याचांगल्यांची स्थिति. तेव्हां श्रुति झूट आहेत असें मानणारा खुद्द गायकवादकांमध्यें एक मोठा पक्ष असावा यांत आश्चर्य काय ? ज्या ज्या रागांमध्यें जी जी श्रुति असायला पाहिजे ती ती गवयाच्या गळ्यांतून अगर वादकाच्या वाद्यांतून निघाली म्हणजे श्रोत्यांनीं ' काय गांधार बोल्तो आहे, काय निषाद लागतो आहे ' असें म्हणावें, गायक-वादकांनीं ' अच्छी लगती है ' असें मानावें म्हणजे आटोपलें. परंतु तो स्वर एकदां चांगला कां लागला, पुन्हां कां लागला नाहीं, ह्याचा विचार करण्याच्या भानगडींत पडतो कोण ! ' सारांश, संगीतोपयोगी स्वरांविषयींचें खाँसाहेबांचें ज्ञान जितकें निश्चयाचें होतें तितकेंच निश्चयात्मक रीतीनें प्रत्यक्ष आपल्या आवाजानें तें पटवून देण्याची शक्तीहि त्यांच्यामध्यें अगदीं अलौकिक होती. श्रुतींचें नुसतें अस्तित्वच नव्हे तर अनेक रागांमध्यें त्यांचा निश्चित उपयोग व त्यायोगें रागाला येणारें अप्रतिम ' रंजकत्व ' व ' रागत्व ' सिद्ध करून देण्यास व साधकबाधकपणें प्रत्यक्ष प्रयोगानें समजदारांची खात्री करून देण्यास ते सदैव सज्ज असत, असें श्री. रानडे वकील लिहितात.

स्वरविषयींची (pitch) त्यांची स्मरणशक्तीहि विलक्षण तीव्र होती: एकदां त्यांनीं एक तंबोरा घेऊन तो सुरेल मिळविला. थोडा वेळ तो छेडला व गवसणींत घालून ठेवून दिला. दुसरे दिवशीं दुसरा तंबोरा घेऊन तोहि मिळविला व तो छेडूं लागले. नंतर आदल्या दिवशींचा तंबोरा गवसणींतून काढून छेडण्यास त्यांनीं सांगितलें. तो तंबोरा वाजूं लागल्यावर पहातात तों काय, दोन्ही तंबोरे एकाच स्वरांत इतके एकजीव होऊन वाजत होते कीं, जणुं काय ते दोन्ही नुकतेच मिळविले आहेत. हा प्रयोग पहाणारे थक्कच झाले ! काय ही तपश्चर्या केवढा हा गाढ व्यासंग ! !

श्री. केसरबाई केरकर

केसरबाई आणि मोगुबाई यांचें गायन ज्यांनीं ऐकलें असेल, त्यांना हें खात्रीनें पटेल कीं, अतरोलीवाले अल्लादियाखाँसाहेबांचें गाणें ह्या दोघींत निरनिराळ्या प्रकारें आज जिवंत आहे. खाँसाहेबांच्या शागीर्दींत गायिकांमध्यें केसरबाई अग्रेसर आहेत. आमच्या महाराष्ट्रीय गायिकांमध्यें कितीतरी जणी खानदानी गवयांच्या शिष्यिणी होऊन गेल्या, व आजहि त्यांतील कित्येक हयात आहेत. कै. भास्करबुवांच्या शिष्या श्री. ताराबाई शिरोडकर[१] व हिराबाई पेडणेकर, नजरखाँच्या अंजनीबाई, नथ्थनखाँच्या बावलीबाई, अल्लादियांचे बंधु हैदरखाँ यांच्या मोगुबाई, लक्ष्मीबाई बडोदेकर, चंदाबाई नार्वेकर, वझेबुवांच्या तानीबाई, तुंगासानी, दत्ताबाई, बाळकृष्णबुवांच्या दत्ताबाई, विलायतखाँच्या इंदिराबाई वाडकर, सरस्वतीबाई फातर्फेकर, श्रीमती नार्वेकर, महंमदखाँच्या बाळाबाई बांदोडकर, वहिदखाँच्या हिराबाई बडोदेकर व मुन्नीबाई इत्यादि गायिका महशूर आहेत. हिंदुस्थानी संगीत जिवंत ठेवण्याचें श्रेय हद्दूखाँ, हस्सूखाँ, निसारहुसेनखाँ, फैजमहंमदखाँ, नथ्थनखाँ, बाबा दीक्षित, देवजीबुवा, जोशीबुवा, बाळकृष्णबुवा, रामकृष्णबुवा वझे, भास्करबुवा बखले, अबदुल करीमखाँ, विष्णु दिगंबर पलुसकर, पटवर्धनबुवा, सवाई गंधर्व इत्यादि गवयांकडे जसें जातें, तसेंच त्यांच्या शिष्य-शिष्यिणींकडेहि जातें. वरील गवयांनीं स्त्री, पुरुष, जात, पात हा भेद न ठेवतां आपली कला आपल्या शिष्यांना आस्थेनें शिकविली याबद्दल रसिक त्यांचें कौतुकच करतील. कित्येक दुराग्रही सोवळ्या कल्पनांना उराशीं कवटाळणारे आकुंचित वृत्तीचे गवई अशा कलावंत स्त्रियांना गाणें शिकविणें कमीपणाचें मानतात व आपण 'सुशिक्षित व गरती स्त्रियांनाच' गाणें शिकवितों असा टेंभा मिरवितात. त्यांच्या कोत्या मनाची कींव करावीशी वाटते. वरील सर्व गायिकांनीं कलेच्या प्रेमामुळें आपल्या धनाचा विनियोग चांगल्या चांगल्या वस्तादांकडून तालीम घेण्यांत खर्च केला. ज्यांनीं कलेच्या व्यासंगांत तपें घालविलीं,

---

१ याहि दुर्दैवानें नुकत्याच निधन पावल्या.

त्या कलावंतिणींना कमी व हलक्या लेखणें, त्यांच्याकडे तुच्छतेनें पाहाणें, म्हणजे स्वतःकडे नसता मोठेपणा व पावित्र्य घेणें आहे. कला व विद्या यांच्या वातावरणांत जात-पात, स्त्री-पुरुष, असा भेद ठेवण्याचा काल गेला असून, आमची नवी पिढी अशा सोंवळ्या व आकुंचित विचारांपासून अलिप्त आहे, ही आनंदाची गोष्ट आहे.

वर उल्लेख केलेल्या स्त्रियांनीं गवयांच्या चरितार्थाची अडचण दूर करून त्यांच्या कलेचें रक्षण प्रत्यक्ष व अप्रत्यक्ष रीतीनें केलें आहे. याबद्दल वास्तविक आपण त्यांचे आभारी असणें उचित आहे. बाबलीबाईनें गायनाच्या आवडीनें नथ्थनखाँची उत्तम बडदास्त ठेवून इतकी उत्तम गायकी मिळविली कीं, तिच्या-पुढें गावयाला गवईसुद्धां कांपत असत. त्याचप्रमाणें केसरबाईनींहि अल्लादिया-खाँची तालीम, पुष्कळ पैसा खर्च करून व त्यांची खूप सेवा करून घेतली. आज त्यांच्या कलेमुळेंच त्यांचें नांव साऱ्या हिंदुस्थानभर झालें आहे. ख्यालाच्या गायकींत बाबलीबाई, अंजनीबाई, ताराबाई यांनीं पूर्वी जी कीर्ति मिळविली, तीच त्यांच्यानंतरच्या काळांत केसरबाईनीं मिळविली आहे. ख्यालाची भारदस्त गायकी निसर्गतः स्त्रियांच्या नाजुक आवाजाला न पचणारी ! परंतु तिच्यांतसुद्धां प्रवीणता संपादून रसिकांकडून वाहवा मिळविणें ही सोपी गोष्ट नव्हे. त्याकरितां विलक्षण कलाप्रियता असावी लागते; तशीच चिकाटी व अविश्रांत व्यासंग-परायण-ताहि अंगीं असावी लागते. थोडीशी गायकी मिळाल्यावर ग्रामोफोन रेकॉर्डस्च्या जोरावर कांहीं काळ नांव झालें म्हणजे अस्सल ‘ ख्यालिये ’ म्हणून मिरविणारे अहंमन्य गवई पुष्कळ आहेत. परंतु तपेंच्या तपें मेहनत करून निरनिराळ्या अस्सल वस्तादांकडून त्यांच्या घराण्यांच्या गायकी मिळविणें विलक्षण कलाप्रियतेशिवाय शक्य नाहीं. अर्ध्या हळकुंडानें पिवळे होणारे, तुटपुंज्या ज्ञानावर शेखी मिरविणारे गायकहि पुष्कळ आहेत. परंतु केसरबाई, बाबलीबाई, लक्ष्मीबाई ह्यांच्यासारख्या उभें आयुष्य कलेच्या व्यासंगांत, मेहनतींत घालविणाऱ्या गायक-गायिका किती आहेत ? द्रव्याची अनुकूलता, गाण्याला गळ्याची अनुकूलता असूनहि पुष्कळसे गायक व गायिका आपल्या ऐन उमेदींत कलेपासून पेन्शन घेतात, तेव्हां आश्चर्य तर वाटतेंच, पण त्यांची कींवहि येते.

केसरबाई अत्यंत कलाप्रिय आहेत. आजच्या घटकेलासुद्धां त्यांची मेहनत चालू आहे. मेहनतीशिवाय गाणें व्यर्थ आहे. ‘ गातां गळा ’ अशी मुळीं म्हणच

आहे. मेहनतीच्या जोरावर केसरबाईंना आपल्या गाण्याची हटकून छाप पाडतां येते. हवेसारखी सहज, सर्वगामी व अवघड फिरत मेहनतीशिवाय येणें कठीणच ! बुद्धीच्या जोरावर कल्पनेनें एखादी फिरत जुळवितां येईल, पण ती गळ्यांतून काढण्यास तिला मेहनतीचीच गरज असते. मेहनतीशिवाय गळ्यावर म्हणूं तशी हुकमत गाजवितां येत नाहीं, तानेची स्वच्छ फिरत करतां येत नाहीं, मन मानेल ते स्वर हलवतां येत नाहींत. मेहनतीनें गळ्याची तयारी किती अचाट करतां येते, याचा उत्तम आदर्श म्हणजेच केसरबाई !

अल्लादियाखाँसाहेबांकडे तालीम घेण्यापूर्वी त्यांनीं कै० रामकृष्णबुवा वझे, कै. भास्करबुवा बखले, अब्दुल करीमखाँ व बरकतउल्लाखाँ यांच्याकडे तालीम घेतली होती, असें कळतें. पण आज मात्र त्यांचें गाणें अल्लादियाखाँसाहेबांच्या घराण्याचें आहे. गुरूची एकनिष्ठेनें सेवा करून त्याची तबियत राखून केसरबाईंनीं विद्या संपादन केली.

डोकीवर पदर घेऊन उजव्या हातानें तंबोरा छेडीत असलेल्या केसरबाई, उजव्या बाजूस बाईंचे बंधु अथवा विष्णुपंत शिरोडकर तबल्यावर, डाव्या बाजूस अंमळ मागें मजीदखाँ सारंगीवर, अशा थाटांत त्यांची मैफल सुरू होते. अलीकडे स्वर भरण्याला तंबोरा-पेटी त्या घेऊं लागल्या आहेत. दोन तंबोरे, चित्रविचित्र हातवारे करणारा पेटीवाला, सारंगीवाला, आजूबाजूस 'माशाल्ला', 'सुभानअल्ला' वगैरे उद्‌गारांची वेळींअवेळीं खैरात करून 'कल्लोळ' करणारी शिष्यमंडळी, जराशी बिकट तान घेतली कीं ती अत्यंत 'मुश्किल' आहे असें म्हणणारे स्तुति-पाठक अशा लोकांमध्यें होणाऱ्या जाहिरातीवजा मैफलींची बाईंच्या जरूर तितक्याच साथीवर चाललेल्या साध्यासुध्या पण वैचित्र्यपूर्ण तयार संगीतानें शोभलेल्या मैफलीशीं रसिकांनीं तुलना करावी. साथीची खरी मजा मजीदखाँ सारंगीवाला असतांना अथवा हल्लीं अमीरबक्ष असतांना ऐकावयास मिळते. या दोघांची साथ बाईंच्या गाण्याला संगत करणारी व रंग भरणारी असते. मजीद-खाँची सारंगी केसरबाईंच्या गाण्याबरोबर तितक्याच तयारीनें फिरत असते. ती त्यांचा सुरेल आवाज झांकून टाकत नाहीं किंवा मागें पुढें होत नाहीं. अगदीं सवंगड्याप्रमाणें बरोबर असते. मध्यंतरीं बाई गात नसल्या कीं, त्यांनीं काढलेली आलापी किंवा तान मजीदखाँ त्यांच्याप्रमाणें हुबेहूब काढतात. सारंगीच्या साथीवर आमचें हिंदुस्थानी संगीत अत्यंत शुद्ध स्वरूपांत ऐकण्यास मिळतें. केसरबाई

एकाच तंबोऱ्याच्या व सारंगीच्या साथीवर आपल्या मोठ्या व सुरेल आवाजानें किती उत्तम गातात तें ऐकण्यासारखें आहे. फाजील साथीच्या गोंगाटांत गाणाऱ्याच्या आवाजाचें निर्भेळ स्वारस्य श्रोत्यांना चाखायला मिळत नाहीं. बेताच्या साथीचें केसरबाईंचें भरपूर गाणें साथीच्या गोंगाटांत स्वतः बेतानें गाणाऱ्या गवयांना सडेतोड उत्तर आहे.

केसरबाईंचा आवाज बायकांच्या मानानें जरा ढाला आहे. तो हिराबाईंपेक्षां गोडीला कमी असला, तरी सुरेल असून त्याला उंची चांगली आहे. मेहनतीमुळें त्याला बांधेसूदपणा व गोलाई आली आहे. तीनहि सप्तकांतील स्वर त्या सहज सारख्या मापाचे व रुंदीचे लावतात. या मुक्तकंठांतून निघालेल्या ‘ आकारांतील ’ स्वरांची उपज पहिल्या प्रथम श्रोत्यांवर पकड बसविते. त्यांच्या स्वर लावण्यांत अत्यंत सहजता व मेहनतीचें सौष्ठव आहे. त्यामुळें त्यांची कष्टरहित बिलंपत, आलापी, तान अत्यंत आल्हाददायक वाटून श्रोत्यांच्या वृत्ति त्या स्वरालापांवर तरंगत हेलकावे खात असतात. अत्यंत मेहनतीनें ही सहजता त्यांनीं कंठगत केली आहे. त्यांची आलापी अत्यंत सुरेल असते. तींत दोन दोन, तीन तीन, चार चार स्वर अनुक्रमानें आलटून पालटून हलविले जातात. तींत वैचित्र्यहि असतें. त्यांची आलापी अत्यंत श्रवणीय आहे. या आलापीनेंच त्या बिलंपत करतात. बरकतउल्लाखाँची तालीम असतांना त्या फारच सुरेख आलापत असत, असें त्या वेळच्या एका संगीततज्ज्ञ श्रोत्यानें मला सांगितलें आहे. १९३० सालीं मीं स्वतः रेडिओवरील त्यांचें गाणें ऐकलें आहे. त्यावेळीं मियाच्या मल्हारांतील आलापी बाईंनीं इतक्या तऱ्हेतऱ्हेनें केली कीं, माझ्या मित्राच्या म्हणण्याची सत्यता मला ताबडतोब पटली. या आलापीमध्यें चिजेचें तोंड म्हणत म्हणत सहजपणें त्या समेवर येतात. त्यांची तान अत्यंत स्वच्छ, सहज व सुरेल असते. तिच्यांतील प्रत्येक स्वराचा बांधीवपणा व गोलाई अभंग असते. तींत घराण्याची त्रिकट व वैचित्र्यपूर्ण रचना असते. तानेचें जाणें येणें सपाट, सरळ नसतेंच. दोन दोन, तीन तीन स्वरांचे गट बांधून घेऊन, मधून मधून ते स्वरांनीं जोडून त्या ताना गुंफतात. कित्येक तानांत एकएक स्वर अनुक्रमें हलवून, एकादे वेळीं मध्य सप्तकांत ताना सुरू करून तार सप्तकांत जातात, तर पुन्हां खालीं येऊन दोन दोन, तीन तीन स्वरांच्या गुंडाळ्या करून वर जातात व पुन्हां खालीं येऊन चिजेचा मुखडा म्हणून समेला भिडतात. दुडकी तान त्यांची फार आवडती दिसते. तानेचा संचार मध्य व तार सप्तकांतील पंचम-

धैवतांपर्यंत सहज चालतो. तानेंतील वैचित्र्य हें त्यांच्या घराण्यांतील गायकीचें वैशिष्ट्य आहे. मंजीखाँप्रमाणें स्वरांची विलंपत लहान लहान आलापांतून, स्वरांतून स्वर अविच्छिन्नपणें बाहेर काढून केसरबाई करतात. धिम्या त्रितालांत किंवा आडा चौतालांत किंवा झपतालांत चिजा गाऊन त्या लयीच्या दुप्पट-चौपटींत फिरत करण्याची त्यांच्या घराण्याची पद्धत केसरबाईच्या गाण्यांत उत्कृष्टपणें दिसून येते. शब्दांबरोबर स्वरांची उपज चालू असते. स्वर एकमेकांतून खेचले जातात. या घराण्यांतील चिजांचे बोल बांधणाऱ्यानें मुळांत ते सुंदर स्वराभरणांनीं खुलून दिसावेत या दृष्टीनेंच बांधले आहेत. परंतु केसरबाईचे उच्चार स्वच्छ किंवा मोहक नसल्यानें हीं शोभिवंत आभरणें फुकट जातात. याच्या उलट त्याच घराण्यांतील मंजीखाँच्या मोहक, स्वच्छ आणि सार्थ उच्चारांमुळें चिजांचे बोल स्वराभरणांनीं द्विगुणित सौंदर्यानें शोभत असत. केसरबाईंना स्वच्छ व सार्थ उच्चारांचें महत्त्व न कळल्यामुळें, किंवा त्यांच्या गुरूनें तें त्यांना कधींहि न पटविल्यामुळें, त्यांच्या गाण्यांत हा ठळक व अक्षम्य दोष आजपर्यंतहि राहिला आहे. गायिकेची चीजच ऐकूं आली नाहीं, तर श्रोत्यांनीं रसास्वाद कशाचा घ्यावयाचा ? आपली चीज कुणी उचलील अशी भीति तर या गायिकेला वाटत नसेल ना ? परंतु केसरबाईंनीं हें ध्यानांत ठेवावें कीं, चिजेचे नुसते बोल आले कीं, तिची गायकी थोडीच आली ? चिजेच्या चोरीची ही भीति निराधार आहे. त्यांच्या घराण्याच्या गायकींतील तिलककामोदांतील एका चिजेंत (सुर-संगीत-रागविद्या) 'सुधवानी'चा उल्लेख आहे, हें त्यांस माहीत आहेच. कारण ही चीज त्या गातात. गातांना त्या जशी 'सुधमुद्रा' ठेवतात, तशी 'सुधवानी' कां उच्चारीत नाहींत ? परंपरागत आलेल्या अशा चिजांची तालीम देतांना अल्लादियाखाँसाहेबांसारख्यांना त्यांतील 'सुधवानी'चें महत्त्व कळूं नये, हें त्यांच्या परंपरेच्या अभिमानाला शोभतें काय ? 'सुधमुद्रे'बरोबरच 'सुधवानी' नसल्यामुळें आपल्या गायनांतील एका महत्त्वाच्या सौंदर्यास केसरबाई पारख्या झाल्या आहेत. या दोषामुळें बहुजनसमाजाला त्यांच्या गायनाचें आकर्षण वाटत नाहीं. अल्लादियाखाँचेच चिरंजीव मंजीखाँ शुद्ध वाणीनें गात होते, आणि खाँसाहेबांच्या पुढील पिढींतील फैय्याजखाँ शुद्ध वाणीनें गातात. खुद्द अल्लादियाखाँना मात्र वर्षानुवर्षे तालीम देतांना ही दृष्टि नसावी, ही आश्चर्याची गोष्ट आहे.

केसरबाईच्या स्वर लावण्याच्या पद्धतींत माझ्या मतें, एक दोष असा आहे कीं, त्यांचे स्वर एकाच वजनानें व मापानें (volume) सतत लागतात; त्यांत

रसदृष्ट्या कमीजास्तपणा (modulation) नसतो, कित्येक रागांना आवश्यक असणारा गळ्याचा नाजुकपणा, हलुवारपणा, किंवा स्वरांचा सूक्ष्मपणा नसतो. रस निर्माण करण्यास किंवा छायाप्रकाशाप्रमाणें परिणाम घडवून आणण्याच्या दृष्टीनें स्वर कमीजास्त वजनानें (volume) लावणें अत्यंत इष्ट व उपयोगी असतें. केसरबाईचा वरचा षड्ज सूक्ष्म व स्थूल मानानें न लागतां फक्त स्थूल मानानेंच लागतो. सहज व तयार तानक्रियेमुळें त्यांच्या गायनानें चमत्कृति निर्माण होत असली, तरी निरनिराळ्या मापांच्या स्वरांच्या आंदोलनालापाभावीं व पुष्कळदां लावूं नये त्या रागांत अगदीं खडे ठोकल्याप्रमाणें स्वर (ललत, जीवनपुरी व मालकंसाच्या त्यांच्या नवीन रेकॉर्डस् ऐकाव्या) लावल्यामुळें त्यांचें गाणें फार रुक्ष लागतें. त्यांत रस मुळींच निर्माण होत नाहीं. रागाचें स्वरूपहि स्पष्ट होत नाहीं. त्याशिवाय स्वच्छ, मोहक व सार्थ उच्चारांच्या अभावींहि त्यांचें गाणें पुष्कळ वेळां यांत्रिक, तंत्राच्या आहारीं गेलेलें, रटाळ व बेचव लागतें. संगीताचा मूलभूत हेतूच त्या विसरतात.

त्यांच्या तानेमध्यें वैचित्र्य, बिकटपणा, सहजता हे गुण जसे प्रामुख्यानें दिसतात, त्याचप्रमाणें सुंदरपणें समेबर येणें हा त्यांच्या घराण्याचा विशेषहि दिसतो. सम घेतल्यावर पुनः तान घेण्यास सुरवात करून निरनिराळ्या लयीनें मध्य व तार सप्तकांत फिरत करून समेवर येणें म्हणजे त्यांच्या हातचा मळ आहे. आलाप करून अशाच पद्धतीनें पाहतां पाहतां त्या अचूक समेवर उतरतात. इतकी त्यांची तनइत मोजमापाची व हिशेबी आहे. गाढ परिश्रमांचेंच हें फळ आहे. आलापींत व तानेंत सहजता, स्वरांचा बांधीवपणा, रचनासौंदर्य, विविधता हे सर्व गुण दमछाकीशिवाय कसे साध्य होतील ? समेवर येण्यापूर्वीं आतां त्यांचा दम सुटतो कीं काय असें वाटतें न वाटतें तोंच सहजपणें श्वास न सोडतां त्या समेवर येतात, आणि लगेच वाढत्या तयारीच्या व पुष्कळ आवर्तनांच्या फिरतीला सुरवात करतात आणि असा प्रकार सारखा चालू असतो. गाढ मेहनतीनें आणि परिश्रमानें गळा तयार केला केसरबाईनींच ! यामुळें ख्यालाच्या अवघड गायकींत त्यांनीं फिरतीचें कमालीचें प्रावीण्य मिळविलें आहे. एक एक, दीड दीड तास एखादा राग वैचित्र्यपूर्ण छेडून श्रोत्यांना त्या चकित करून सोडतात. मीं मंजीखाँकडे त्यांचें गाणें ऐकलें त्यावेळीं ‘ भीमपलास ’ एक तास त्या अशाच वैचित्र्यपूर्ण गायल्या होत्या. भीमपलास, मालकंस, सिंधुरा, ललत,

गौरी, तिलककामोदासारखे प्रचलित पण रंजक राग त्या फार तयारीनें व शुद्ध गातात. अलीकडे कांहीं रागांतील त्यांच्या रेकॉर्डस् उपलब्ध झाल्या आहेत, त्या वाचकांनीं अवश्य ऐकाव्यात. सर्वसाधारणपणें यांतील बिलंपत जरी पकड घेत नसली, तरी आलापी व तऱ्हेतऱ्हेची फिरत फारच उठावदार झाली आहे. केसरबाईच्या बऱ्याच मैफली ऐकून व त्यांच्या रेकॉर्डस्‌हि ऐकून मला वाटतें कीं, त्यांचें गाणें द्रुतालाप व तानेचे सट्टे सुरू झाले म्हणजेच जरा रंगूं लागतें. त्यांच्या तयार तानेमुळें चमत्कृति खूप निर्माण होते. पण तें गाणें तादात्म्य निर्माण करूं शकत नाहीं, श्रोत्यांना देहभान विसरावयास लावत नाहीं. त्यामुळें मैफलींतून उठल्यावर त्या गाण्याचें गोड गुंजन कानांत गुणगुणत रहात नाहीं. श्रोत्यांस चुकल्या चुकल्यासारखें वाटत नाहीं. अन्य व्यवसाय चालू असतांना मध्येंच त्या गाण्याची आठवण होऊन ते व्यवसाय थबकून रहात नाहींत. थोडक्यांत सांगावयाचें म्हणजे अंतःकरणाची पकड घेणारें गाणें केसरबाईंचें नाहीं. या तानबाजींत रसोत्कटतेपेक्षां गळ्याची करामतच अधिक दिसते. तींत जेव्हां रागनियम पाळले जातात, तेव्हां बुद्धीची करामत चांगली दिसते. रागनियम तुडविले जातांच तेथें नुसतीच गळेबाजी दिसते.

वसंतबहार, काफी कानडा, नटबिहाग, सावनीकल्याण, ललितागौरी, हेमनट, मारू बिहाग, मियाचा मल्हार, नायकी कानडा, खोकर, वसंतकेदार यांसारखे मिश्र व अनवट रागहि केसरबाई गातात. अलीकडे कांहीं मैफलींत त्यांचे खोकर, सावनीकल्याण, हेमनट, काफी कानडा, मारू बिहाग मला वारंवार ऐकावयाला मिळाले आहेत. गळ्याची तयारी अजून कायम आहे, व आवाजहि या वयांत अगदीं निर्मळ आहे. वरील राग गातांना, विशेषतः काफीकानडा, मारू बिहाग यांमध्यें, रागाचें स्वरूप शुद्ध रहात नसे. आणि या रागांच्या रेकॉर्डस्‌हि (काफी कानडा : 'सुखकर आई' : ब्रॉडकास्ट कंपनीचें रेकॉर्ड; आणि मारू बिहाग : हिज मास्टर्स व्हॉइस कंपनीचें रेकॉर्ड) उपलब्ध असल्यामुळें वाचकांना त्या ऐकूनच माझा आक्षेप पडताळून पहातां येईल. त्या रेकॉर्डस्‌मधील काफीकानड्यामध्यें कानड्याचें अंग दिसत नाहीं. आणि मारू बिहागमध्यें शंकरा भूपालीचें अंग तानेंत फार वेळां आलें आहे. त्याप्रमाणेंच जीवनपुरीमध्यें चिजेचें तोंड म्हणण्यापूर्वी जो एक विशिष्ट स्वरसमूह त्या वारंवार घेतात त्यांत अवरोहांत कोमल धैवत वर्ज करून त्या तोंड म्हणून समेवर येतात; तेथेंहि रागिणीचा तोंडवळा साफ

बदलून, ही जीवनपुरीच आहे कीं काय याची शंका येते. धैवत हा स्वर तर या रागिणीचा प्राणस्वर आहे. तोहि हळुवारपणें आंदोलित लावावयाचा असतो. हा जीवनपुरीचा विशिष्ट धैवतहि त्यांना बरोबर लावतां आला नाहीं. त्यामुळें या रागिणीचें मूळचें सौंदर्य व हळुवारपणा केसरबाईच्या गाण्यांत प्रतीत होत नाहीं. त्यांच्या ललितांतील खड्या धैवताचा, मालकंसांतील खड्या निषादाचा दर्जा तर चुकीचा आहेच, पण तो कर्णकटुहि आहे. रेकॉर्डस् देतांना केसरबाईनीं दूरवर विचार करून, आपलें नांव व कीर्ति ध्यानांत घेऊन, जबाबदारीनें या रेकॉर्डस् दिल्या आहेत असें वाटत नाहीं, ही त्यांतील खेदजनक गोष्ट आहे. याची विस्तृत चर्चा मुंबईच्या ' मौज ' साप्ताहिकांत ' शुद्धसारंगा 'नीं त्यावेळीं विस्तारानें केली आहे, तिकडेहि वाचकांचें लक्ष मी वेधूं इच्छितों. एकंदरींत केसर-बाईच्या तयार गळ्याला रागनियमांचें वळण असतें, स्वरसौंदर्याची दृष्टि असती, तर त्या एक विदुषी व असामान्य गायिका म्हणून अजरामर झाल्या असत्या. इतकीं वर्षे तालीम देतांना त्यांच्या गुरूंनीं रागरागिणींच्या नियमांचें सुस्पष्ट ज्ञान त्यांना दिलें नसावें. याचा पुरावा केसरबाईच्या वरील रेकॉर्डस्नींच दिला आहे. त्यांच्या गुरुभगिनी मोगुबाईंची ' जयभारत 'मधील नायकी कानड्याची रेकॉर्ड (मेरो पीया) ऐकतांना त्यांतील शुद्ध धैवताचा व एकदां आंदोलित केलेल्या कोमल धैवताचा उपयोग ऐकून माझ्या वरील विधानास आणखी पुष्टि मिळते. त्याशिवाय रेडियोवर केसरबाईच्या या गुरुभगिनींचें गाणें ऐकतांनाहि असे चुकीच्या गायनाचे पुरावे मला बरेच मिळाले आहेत. बिभास गातांना मध्य-सप्तकांत कोमल ऋषभ व तारसप्तकांत आरोहावरोहांत तीव्र ऋषभ मोगुबाईनीं लावलेला मीं ऐकला आहे. रागाचें नांव ' गांधारी ' सांगून सरळ आरोहावरोहांत ' जीवनपुरी ' त्या गायल्या (' साचि कहत है सदारंग ' ही चीज). हा किंवा सूरदासी मल्हारमध्यें तानेंत धैवत वर्ज्य करणें, असे प्रकार शुद्ध गायकीचे समजावयाचे काय ? त्याशिवायहि याच घराण्यांतील लक्ष्मीबाई, सरदारबाई करडगेकर, निवृत्ति-बुवा सरनाईक यांचें गाणें रेडिओवर ऐकून वाचकांना आणखीहि चुकीच्या गायकीचे नमुने व उदाहरणें घरबसल्या पुष्कळच सांपडतील. बडोद्याच्या लक्ष्मी-बाईच्या नायकीकानडा व कामोद या रेकॉर्डस् ऐकाव्या. मोठ्या उच्च समजल्या जाणाऱ्या गायनघराण्याच्या गायकीचे असे धिंडवडे व्हावेत, हें पाहून मनाला खेद होतो. या घराण्यांतील गायकांनीं आपली गायकी शुद्ध ठेवावी इतक्याच हेतूनें ही चर्चा केली आहे. या घराण्यांतील गायकगायकांना ' सम्राट् ',

' विद्वान् ' अशा पदव्या जबाबदार लेखकांनीं उत्साहाच्या भरांत बहाल करून त्यांच्यावर फारच जबाबदाऱ्या टाकल्या आहेत; श्रोत्यांमध्येंहि त्यांच्या गायनाबद्दल विशिष्ट अपेक्षा निर्माण केल्या आहेत. त्याची जाणीव जरी त्या लेखकांना नसली, तरी ऐकणाऱ्यांमध्यें त्यांनीं निर्माण केली असल्यामुळें तितक्याच चोखंदळ कानानें त्यांच्या गायकीचें परीक्षण श्रोत्यांनीं केलें तर त्यांत त्यांची काय चूक आहे ? ' परमेश्वरा, अशा मित्रांपासून वांचव ! ' असें म्हणण्याची पाळी येते ती अशाच प्रसंगीं ! आपली गायकी शुद्ध ठेवणें—आपल्या घराण्याच्या रागनियमांना धरून ठेवणें—हेंहि गुरूंचें व शिष्यांचें कर्तव्य ठरतें. मरहूम अल्लादियाखाँसाहेबांसारख्या तथाकथित ' संगीतसम्राटानें ' आपल्याच घराण्याची गायकी चुकीची शिकवावयाची यासारखी आश्चर्यकारक गोष्टच असूं शकत नाहीं !

रागरागिणींचे, वर्ज्यावर्ज्यांचे, वक्रत्वाचे, स्वरसौंदर्याचे सर्व नियम पाळूनच जो गायक आपल्या गळ्याची तयारी, स्वररचनेचें सौंदर्य व वैचित्र्य आपल्या गायनांत दाखवितो त्यालाच ' विद्वान् ' म्हणावें, त्यालाच ' कसबी ' म्हणावें, त्यालाच ' सम्राट् ' म्हणावें. क्रिकेटमध्यें त्या खेळाचे कायदे पाळूनच जो खेळाडू आपल्या बॅटची किंवा बॉलची करामत करून दाखवितो तोच ' उत्कृष्ट खेळाडू ' किंवा त्यालाच ' क्रिकेटचा राजा ' म्हणतात. नुसत्या तयार गळ्यावर विद्वत्तेचा आरोप करणें म्हणजे त्या शब्दाचा दुरुपयोग करणें आहे; अज्ञान्याला विद्वान् म्हणण्यासारखें आहे.

मात्र अल्लादियाखाँसाहेबांची एका बाबतींत मी फारच तारीफ करतों. केसरबाईंना त्यांनीं बोलतान शिकविली नाहीं, ही ती बाब होय ! एकंदरींत स्त्रियांच्या गायनांत ' बोलताने 'ची झटापट कानाला बरी लागत नाहीं, सौंदर्यपूर्ण वाटत नाहीं, असें अनुभवानें मला वाटतें. खाँसाहेबांना या बाबतींत मी धन्यवाद देतों. ही दृष्टि त्यांनीं व त्यांच्या बंधूंनीं (हैदरखाँनीं) मोगुबाईच्या बाबतींत ठेवली असती तर बरें झालें असतें. केसरबाईचें निर्मळ गळ्याचें ' गायन ' वाटतें, तर मोगुबाईचें स्वराशीं ' भांडण ' वाटतें. बोलतानेच्या हव्यासामुळें त्या स्वरांशीं भांडत आहेत असें वाटतें. त्यांची ' जयभारत ' मधील जयजयवंती व नायकी कानडा हीं रेकॉर्डस् अवश्य ऐकावीं. लयकारी आवडणाऱ्या मंडळींना हा प्रकार फार आवडत असावा. पण मला मात्र या बाबतींत केसरबाईचें गाणें मोगुबाईच्यापेक्षां जास्त सौंदर्यपूर्ण वाटतें. पण मोगुबाई केसरबाईपेक्षां

जर कांहीं विशेष महत्त्वाचें कार्य गातांना करीत असतील, तर घराण्याच्या नियमांना पूर्णपणें अनुसरून त्या अस्ताई-अंतरा गातात, भरतात, हें होय. याबद्दल व अशा रीतीनें घराण्याच्या गायकीच्या अस्सलपणाचें रक्षण करीत असल्याबद्दल मी त्यांची प्रशंसा करतों. याच्या उलट केसरबाई एकदांच अस्ताई-अंतरा नुसता म्हणून बाकीचा वेळ चिजेचें नुसतें तोंडच म्हणून विस्तार करतात. यामुळें घराण्याची गायकी बिघडते, रागाची छाया पडत नाहीं व गाणें कंटाळवाणें होऊं लागतें. या बाबतींत कैसरबाईनीं फैयाजखाँ चिजेचा अस्ताई-अंतरा कसा रंगदार व डौलदार भरतात, त्यांतहि निरनिराळ्या ओळी सार्थ शब्दोच्चारांनीं कशा तऱ्हेनें नटवून, गायनांत रंग भरून, श्रोत्यांना कसें मजेंत डुलायला लावतात, हें ऐकण्या-सारखें आहे.

१९३० सालीं प्रचारांतील कामोद, तिलककामोद, सिंधुरा हे राग रेडियोवर केसरबाई तयारीनें गात असत. तिलककामोदांतील ‘सुरसंगत रागविद्या’ (मम सुखाची ठेव देवा—‘स्वयंवर’ नाटक) ही रूपक तालांतील चीज रेडियोवर उत्कृष्टपणें त्यांनीं त्यावेळीं गाऊन दाखविली होती. या सात मात्रांच्या तालामध्यें निरनिराळ्या लयींत दमछाकीनें फिरत करून त्या समेवर येत. मालकंसांतील मध्य सप्तकांतील निषादावर सम असलेली, एक अनवट चीज त्या फार उत्तम गातात. ही चीज त्यांनीं रेकॉर्डमध्यें दिली असती तर फार बरें झालें असतें.

ठुंबरीमध्यें केसरबाईनीं ख्यालाइतकें प्रावीण्य मिळविलें नाहीं. ठुंबरींत त्यांचे शब्दोच्चार स्पष्ट नसतात, भावपूर्ण नसतात. त्यामुळें त्यांची ठुंबरी मंजीखाँ, फैयाजखाँ, सुंदराबाई, गोहरजानप्रमाणें रसाळ होत नाहीं. भावनाप्रधान संगीतामध्यें कलावंताला रसोत्पत्ति करतांना स्वतःला भावनानुभूति व्हावी लागते. म्हणजे चिजेचा भाव व रस स्वतः समजून अनुभवावा लागतो. त्याच्याशीं समरस झाल्यावर तशीच भावना श्रोत्यांच्या मनावर सार्थ शब्दोच्चारानीं, अनुकूल व परिपोषक स्वरालंकारांनीं उमटविणें हें कलेचें दुसरें कार्य असतें. केसरबाई गातांना स्वतः रंगलेल्या मीं एकाहि मैफलींत पाहिल्या नाहींत. मग श्रोत्यांवर त्या कसा परिणाम करणार? ख्यालाच्या मानानें ठुंबरी—भजनांतील त्यांचे उच्चार जास्त स्पष्ट असले तरी ते सार्थ, मोहक, रसानुकूल नसल्यानें ऐकणाऱ्याच्या अंतः-करणावर त्यांच्या ठुंबरीचा असर पडत नाहीं. त्यांच्या ठुंबरींत गायकी पुष्कळ; पण तिचा आत्मा, म्हणजे भावनापरिपोष, नसतो.

मंजीखाँच्या मृत्यूनंतर अल्लादियाखाँच्या घराण्यांत योग्यतेचा गायक आज कोणीहि नाहीं व होईलसेंहि दिसत नाहीं. मंजीखाँ, भुर्जीखाँ यांचीं मुलें या विद्येंत तयार होत असल्याचें माहीत नाहीं. परंतु शिष्यिणींमध्यें केसरबाई, मोगुबाई, सरदारबाई, आजमबाई यांच्यांत खाँसाहेबांचें गाणें जिवंत आहे. मोगुबाई आपल्या मुलीला गाणें शिकवितात ही अत्यंत आनंदाची व समाधानाची गोष्ट आहे; कारण पुढील पिढींत हें गाण्याचें लेण पोंचत आहे. केसरबाईंची मुलगी शिकून डॉक्टर झाल्यानें हा प्रश्नच रहात नाहीं. परंतु केसरबाईंनीं आपली विद्या कोणाहि लायक शिष्यिणीस शिकविली, तर त्या कलेचें व आपल्या गुरूंचें ऋण फेडतील.

मुंबई-पुण्यांत केसरबाईंना वाखाणणारे पुष्कळ आहेत. परंतु त्यांच्या कले-बद्दल समंजस व जाणता आदर किती लोकांना आहे हा प्रश्नच आहे. पुण्यांतील नुकत्याच झालेल्या त्यांच्या एका मैफलींत एक अनवट राग गात असतांना एका श्रोत्यानें शेजारीं बसलेल्या केसरबाईंच्या मार्मिक व जाणत्या गणल्या गेलेल्या दुसऱ्या एका श्रोत्याला "राग कोणता?" असें विचारलें. तेव्हां त्यानें बराच विचार करून "हा एक मल्हाराचा प्रकार आहे" अशी नक्की माहिती दिली. तेव्हां पहिले गृहस्थ म्हणाले, "तें दिसतेंच आहे हो! पण तो कोणता त्याचें नांव सांगा ना." तेव्हां उत्तर मिळालेंच नाहीं! ही समजणारे म्हणून गणले जाणाऱ्यांची स्थिति! तेव्हां 'इतरे जनां'ची अवस्था काय? बहुतेक लोक केसरबाईंच्या तथाकथित कीर्तीनें व नांवानेंच दिपून जाऊन मुकाट्यानें त्यांचें गाणें ऐकतात. त्यांना त्यांतील सहजता, गळ्याचा निर्मळपणा, तानेची तयारी व वैचित्र्य, सुरेल आलापी वगैरे ठळक गुण आवडतात. परंतु त्यांच्या गाण्यांतील रागज्ञान व शास्त्रीय चमत्कार हे स्वरज्ञानी व रागज्ञानीच जाणूं शकतात. त्यांच्या गाण्याची रंगत तशा लोकांच्या मैफलींतच खरी ऐकायला मिळते; व त्यांच्या गाण्याची खरी पारखहि तेथेंच होते.

म. मंजीखाँसाहेब–एक अष्टपैलू गायक

गायनकलेच्या इतिहासांत अकबर बादशहाच्या दरबारांतील प्रसिद्ध नवरत्नांपैकीं मियां तानसेन ध्रुपदगायक या नात्यानें अजरामर आहेत. असें सांगतात कीं, त्यांनीं बादशहाला आपल्या गुरूचें म्हणजे स्वामी हरदासजी यांचें गायन जंगलांत लपून ऐकविलें होतें. याच हरदासजींचे अस्सल वंशज म्हणजे खाँसाहेब अल्लादियाखाँ व मरहूम मंजीखाँ. हे मूळचे गौड ब्राह्मण व त्यांचें गोत्र शांडिल्य. मध्यंतरीं निजामशाहींत यांच्या पूर्वजांपैकीं एकानें आपल्या स्वामींचा जीव वांचविण्यासाटीं मुसल्मानी धर्म स्वीकारला. औरंगजेब बादशहाच्या कारकीर्दींत या पूर्वजाच्या मालकाला जबरदस्तीनें 'मुसल्मान हो' असें कळविलें गेलें. त्यानें तें नाकारतांच त्याला ताबडतोब गिरफदार करून तुरुंगांत डांबण्यांत आलें. खाँसाहेबांच्या या पूर्वजांचा चेहरा आपल्या मालकाप्रमाणें होता. त्यानें तुरुंगांतील अधिकाऱ्यास वश करून घेऊन आपण स्वतः मालकाच्या जागीं बसून, त्यांना पळून जाण्यास व धर्मान्तर वांचविण्यास संधि दिली आणि स्वतः स्वामिभक्तीमुळें हिंदूचा मुसल्मान झाला. तेव्हांपासून हें घराणें मुसल्मानच आहे. ही सर्व हकीकत मंजीखाँनीं सागितली असल्यामुळें त्यांच्या सांगण्याबरहुकूम देत आहें.

मंजीखाँ नवीन मताच्या सुधारलेल्या मुसल्मानांपैकीं असल्यामुळें त्यांची राहणी कडव्या मुसल्मानाप्रमाणें नव्हती. त्यांचे स्नेही मुसल्मानांपेक्षां हिंदूच जास्त होते. मराठी ते उर्दूइतकेंच स्वच्छ व उत्तम बोलत असत. त्यांचे वडील अल्लादियाखाँसाहेब व त्यांचे चुलते हैदरखाँ प्रथम दक्षिणेंत पुण्यांत अस्सल रजपूत पोषाखांत आले. त्यावेळीं पुण्यास किर्लोस्कर मंडळीचा मुक्काम होता. कंपनींतील मूळचे पुण्यांतील प्रख्यात नट व बीनकार बाळकोबा नाटेकर म्हणजे चांगलेच नांवाजलेले गवई ! त्यांनीं कंपनींत अल्लादियाखाँसाहेबांचें गाणें केलें. भाऊराव कोल्हटकर वगैरे मंडळी गाणें ऐकायला होतीच. त्या काळीं ग्वालेर दरबारच्या हद्दूखाँचे चिरंजीव महंमदखाँ यांच्या तयार गायकीची व बाळकृष्णबुवा इचल-करंजीकर यांच्या त्याच घराण्यांतील सणसणीत गायकीची महाराष्ट्रावर बरीच

छाप पडली होती. तेव्हां खाँसाहेबांची बिलंपत त्यांच्या घराण्याइतकी तंतोतंत सुरेल व आकर्षक मींडघसीटयुक्त नसल्यामुळें पहिला तास वरील रुक्ष बिलंपतींत कसाबसा गेला. बाळकोबा वगैरे मंडळी हळूच आंत गेली आणि कुजबुजूं लागली, "काय हो, एवढा नांवाजलेला गवई म्हणून सांगतात, पण अजून कांहीं पकड बसत नाहीं बुवा !" असें म्हणून तेथेंच गप्पा ठोकीत बसली. तोंच खाँसाहेबांचा आवाज लागून त्यांनीं अवघड, तऱ्हेवार आलापांचें व फिरतीचें घनचक्र सुरू केलें. तानांचे फवारे उडूं लागले. त्यांचें तें तानेचे सट्टे घेतां घेतां हमखास अलगत ढंगदार समेवर येणें आंतील मंडळींच्या कानीं पडूं लागतांच एकेकाचें लक्ष आपोआप तिकडे वळूं लागलें. पुढें ती चित्रविचित्र 'तनाईत', ती सहज गमकयुक्त तान, घोंसदार स्वरांनीं युक्त अशी, तऱ्हेतऱ्हेच्या लयीच्या अंगानें जाणारी फिरत ऐकतांना, हे पळून आलेले श्रोते जागच्या जागीं डोलूं लागले. बाळकोबा जाणकार व मोकळ्या मनाचे असल्यामुळें चीज संपतांच गादीवरून येऊन खाँसाहेबांना अभिवादन करून म्हणाले, "अभीतक आपको पहचाना नहीं था !" इतका त्यांच्या मनावर त्या गाण्याचा असर पडला. या अवघड पण चमत्कृतियुक्त गायकीनें त्या काळीं पुण्यांत खळबळ उडवून दिली, असें लोक सांगतात. कै. भास्करबुवांनीं जेव्हां अल्लादियाखाँसाहेबांचें गाणें ऐकलें, त्या वेळींच त्यांचें शिष्यत्व पत्करलें. त्या अगोदर फैजमहंमदखाँ यांच्याकडून त्यांना त्यांच्या घराण्याची विद्या मिळाली होती. तरीहि त्यांनीं खाँसाहेबांचें गाणें ऐकल्यावर आपल्या संगीतांत आणखी एका रंगाची उणीव आहे, असें वाटून खाँसाहेबांची तालीम सुरू केली. त्यावेळीं खाँसाहेब कोल्हापूर दरबारांत गायक म्हणून नौकर होते. अशा तानसेन यांच्या अधिकारयुक्त गुरुघराण्यांत मंजीखाँ यांचा जन्म झाला.

मंजीखाँसाहेबांनीं ध्रुपदगायकीची तालीम आपले चुलते म. हैदरखाँ यांच्याकडे घेतली होती. हैदरखाँचा आवाज जवारीदार बारीक असून फारच मधुर होता. हैदरखाँनींच मंजीखाँना पायाशुद्ध सुरीली तालीम दिली. नंतर वडिलांनीं त्यांना तालीम दिली. त्याकाळीं म. रहिमतखाँचें गाणें मंजीखाँना बऱ्याच वेळां ऐकावयास मिळालें होतें. तें त्यांना फार आवडे. त्यांतील आपल्याला आवडलेल्या गायकीच्या तऱ्हा मंजीखाँनीं आपल्या गळ्याला बसविल्या होत्या, व ते त्या आवडीनें गात असत; परंतु यावरच रुष्ट होऊन त्यांचे अभिमानी वृत्तीचे वडील

त्यांच्यावर रागावले. बापलेकांमधील या मतभेदाचें पर्यवसान मंजीखाँनीं पुढें गाणें अजिबात सोडण्यांत झालें. त्यांनीं सात वर्षे गाण्याकरितां 'आ' म्हणून केला नाहीं व कोल्हापुरांतच फॉरेस्ट ऑफिसरची नोकरी पत्करली. सरतेशेवटीं कै. शाहूमहाराजांचे बंधु बापूसाहेब कागलकर यांनीं पुढाकार घेऊन मंजीखाँना ही विचित्र शपथ मोडावयास लावली. त्यांनीं आपल्याच घरीं त्यांचें गाणें केलें. नंतर संस्थानची नोकरी सोडून ते मुंबईस येऊन राहिले. मुंबईत संगीत शिकविण्याचा व मैफलींत गाण्याचा व्यवसाय त्यांनीं सुरू केला.

खाँसाहेब स्वभावानें मोठे रसिक, दिलदार व मंडळींतले होते. अंगांत अप-टु-डेट सूट घातलेला, वर अस्सल संस्थानी तऱ्हेनें साफा बांधलेला, हातांत नक्षीदार मुठीची बारीक काठी घेतलेली, अशी नटलेली ही उंच व धीरोदात्त मूर्ति मलबार हिलवर आपल्या सुंदर लहान मुलीचा हात धरून फिरावयास आलेली वीस वर्षांपूर्वी वारंवार मुंबईकरांना दिसत असे. 'नमवी पहा भूमि' ह्या खाडिलकरांच्या प्रसिद्ध गाण्यांतील ओळींची त्यांना पाहून कोणालाहि सहज आठवण होत असेल. मुलीला मोकळें व स्वैर खेळावयास सोडून आपल्या चार गुलहौशी मित्रमंडळींत हिरव्यागार 'लॉन' वर बसल्यावर, आपल्या स्वयंस्फूर्त मधुर संगीतानें .स्वाभाविकच असल्या रम्य व सुंदर वातावरणांत भर टाकतांना मीं वारंवार त्यांना ऐकलें आहे. त्या संगीतामुळें फिरावयास आलेल्या कित्येक स्त्रीपुरुषांची गति थांबली आहे, तर कित्येक भिडस्तांची गति मंद झाली आहे; त्यानें कित्येकांना एकमेकांत समोरासमोर बोलण्याच्या मिषानें, पण वास्तविक गाणें ऐकण्यासाठीं म्हणून, उभें केलें आहे, तर कित्येक बेछूट बडबड करणाऱ्या आजूबाजूच्या तरुणांच्या जिभांना लगाम घालून त्यांना आपल्याकडे खेंचलें आहे. अशीं हीं दृश्यें मीं अनेक वेळां पाहिलीं आहेत. वरील मित्रमंडळींत गात असतांनाच त्यांचा व माझा परिचय झाला व तो जास्तच दृढ होत गेला. मुंबईत सतत तीन वर्षें त्यांचें निरनिराळ्या मैफलींत जितकें गाणें मीं ऐकलें, त्याहिपेक्षां जास्त असें स्वयंस्फूर्त गाणें महालक्ष्मी बॅटरीवर, मलबार हिलवर, नव्या चौपाटीवर ऐकलें. त्या प्रशान्त संधिकालीं त्यांना 'गा' म्हणून मला कधीं सांगावें लागत नसे. कधीं जयतकल्याण, कधीं छायानट, कधीं मालश्री, कधीं नटबिहाग, कधीं खोकर, तर कधीं केदार असे राग ते नेहमीं छेडीत असत. अशा वेळीं हातांतील काठीवरच ते ठेका धरीत. एकाद्या वेळीं ते सूर्याची शोभा पाहण्यांत गुंग होत. अशा वेळीं आम्हींच बेडरपणें एकाद्या रागाची

गुणगुण त्यांच्याभोंवतीं सुरू करावी, तोंच त्याच रागांतील एकादा सुंदर आलाप किंवा तान घेऊन तो राग छेडावयास ते सुरवात करीत. आणि मग काय! तास, दीड तास गेल्याचें कळतहि नसे. त्यांचें हें 'तबियती'चें गाणें मला मनसोक्त ऐकावयास मिळालें. अशा गाण्यांत त्यांच्या कल्पनाविलासाला, त्यांच्या मधुर, लवचिक व सहज फिरणाऱ्या गळ्याच्या विलासाची जोड मिळाली असल्यामुळें संगीताची ही आतषबाजी चालू असतांना वेळेची फिकीर कोणीं केली आहे? एकाद्या दिवशीं त्यांची माझी गांठ पडली नाहीं तर दुसऱ्या दिवशीं सकाळींच त्यांची मोटर माझ्या दारांत ठेवलेली! "क्यों मियां, कल कहाँ गुल थे?" म्हणून चौकशी करीत करीत प्रास्ताविक प्रश्नोत्तरें झाल्यावर एखादा सकाळचा राग आळवायला त्यांनीं सुरवात करावयाची. अशा वेळीं हातांतील अभ्यासाचें पुस्तक बाजूला सारून, कोंपऱ्यांतील डग्गा हातांत धरून त्यांच्या गाण्याला तालाची साथ केल्यावांचून मला राहवत नसे. त्यांच्या या खासगी मैफली त्यांच्या खास रंगलेल्या मैफलींपेक्षांहि माझ्या जास्त स्मरणांत आहेत. आयुष्यांत ज्या थोड्या गायकांनीं आपलें गाणें कुठलीहि अपेक्षा न ठेवतां मला मनसोक्त ऐकविलें, त्यांपैकीं मंजीखाँ हे प्रमुख होत. मंजीखाँ गेले, पण मला कायमचें ऋणी करून!

मैफलींत बसलें कीं, त्यांची प्रसन्न वृत्ति, हसरा चेहरा व भरदार देह पाहून श्रोत्यांवर त्यांची अधिक छाप पडे. विद्येचें व आत्मविश्वासाचें तेज, रसिकता आणि वृत्तीचा प्रेमळपणा, कोणत्या श्रोत्यांस आपलेसे करणार नाहींत? अशा वृत्तीचा गायक व श्रोते यांचा एकजीव झाल्यावर बैठक रंगलीच पाहिजे. खाँसाहेबांचें ख्यालाचें गाणें पुरेपूर समजण्यास अवघड असे; तरी तें मधुर, सुरेल व रंजक असल्यामुळें आणि वर दिग्दर्शित केलेल्या त्यांच्या वृत्तीमुळें तें श्रोत्यांना ताबडतोब त्यांच्याकडे खेंचून घेई. कोणाला रागाचें नांव सांगतां न येवो, कोणाला 'सरगम' करतां न येवो, पण मंडळी त्या मैफलींतील डौलदार गाण्यानें झुलत असतांना मीं पुष्कळदां पाहिली आहे. खाँसाहेब पैसे घेऊन गात, परंतु पैशासाठीं गात नसत. गातांना ते घड्याळाकडे पाहत नसत. 'दो बजेतक गानेका' कायदा त्यांचा नसे. रंगलेल्या मैफलींत श्रोत्यांनीं आग्रह केला, तर "रातभर गानेको क्या हम तवायफ हैं?" असें म्हणून ते रसिकांचा अपमानहि करीत नसत. ठरलेल्या बिदागीपेक्षां जास्तच मोबदला देऊन ते तंबोरा खालीं ठेवीत असत. गुणाचें चीज रसिकांतच व्हावयाचें असतें, याची त्यांना जाणीव असे. मुंबईच्या

समाजांतील एका विशिष्ट श्रीमंत वर्गाची मर्जी राखून, त्यांच्या आश्रयानें चिकटलेला मोठेपणा त्यांनीं नाकारला होता. त्यामुळें चिडून जाऊन त्यांतील कांहीं दुष्ट लोकांनीं पिता-पुत्रांतील एके काळच्या भांडणाला भलतेंच स्वरूप देऊन "मंजीखाँ ना, बडे बापका बेटा आहे झालें !" असा खोटा प्रवाद त्यांच्याबद्दल सबंध मुंबईभर पसरविला होता. परंतु 'मुंबई म्यूझिक सर्कल'मध्यें त्यांचें पहिलें गाणें झालें, तेव्हां हा गुणी इसम बड्या बापाचा नुसता बेटाच नसून त्याच्या कलेचाहि वारसदार असा अस्सल कलावंतहि आहे असें निःपक्षपाती श्रोत्यांच्या नजरेला आलें आणि दुसऱ्याच दिवशीं या मैफलीची बातमी सर्व मुंबईभर पसरून त्या दुष्टांच्या तोंडाला आपोआप कुलूप बसलें.

मैफलींत गातांना खाँसाहेबांना पेटीची साथ मुळींच चालत नसे. सारंगी-वाल्यांत प्रख्यात मजीदखाँ सारंगीवाला असला तरच त्यांना चाले. एरवीं दोन गंभीर तंबोरे वाजत आहेत, पेटीचा नुसता सूर लावला आहे, उत्तम तबलिया बाजूला ताल धरून आहे, अशा थाटांत त्यांचें गाणें चाले. त्यांच्याजवळ विद्या भरपूर असल्यामुळें, त्यांना साथीच्या सूचनेची किंवा मदतीची गरज केव्हांहि भासली नाहीं. निम्मा वेळ मागें तंबोरा घेतलेल्या शिष्यांना गायला लावून मध्येंच आपण एकादी तान मारून छाप पाडण्याची (शेजारणींना कांडायला लावून मध्येंच आपल्या नाजूक हातानें दोन नाजूक घाव घालणाऱ्या श्रीमंतिणीप्रमाणें) एकाद्या गवयाची ऐट मंजीखाँ आणीत नसत. 'अथ' पासून 'इति'पर्यंत मन लावून रसिकांना संतोष होईपर्यंत गायचें एवढीच त्यांची साधीसुधी ऐट होती. ते आवाज लागण्याकरितां कॉफी पीत नसत, किंवा पान-तंबाखूचा वेळींअवेळीं बार भरून भर श्रोत्यांत पिकदाणी भरून काढण्याचा ओंगळपणा व किळसवाणा प्रकारहि ते कधीं करीत नसत. कसलेंहि व्यसन त्यांना नव्हतें, ही त्यांतली नमूद करण्यासारखी गोष्ट आहे.

मंजीखाँचा आवाज सर्व प्रकारच्या गायकीला योग्य होता आणि हें ओळखूनच सर्व प्रकारच्या गायकीकडे त्याचा सढळ उपयोग ते करीत असत. ख्याल व ध्रुपद गायकीला लागणारा गळ्याचा भरदारपणा, दमदारपणा त्यांच्यांत होता, तर ललित गायनास आवश्यक असलेला गळ्याचा लवचिकपणा, सुरेलपणा व माधुर्यहि त्यांच्याजवळ भरपूर होतें. आवाजाला रुंदीप्रमाणें उंचीहि होती. फिरतहि स्वाभाविक असल्यामुळें त्यांची हरकत, ताना, मुरक्या स्वच्छ व सुरेल निघत.

गळ्याला कोठेंहि रुकावट होऊं नये म्हणून त्यांनीं त्याला कसरतहि खूप दिली होती. ह्या कसरतीमुळें त्यांच्या स्वाभाविक गोडीला जिल्हई येऊन गातांना त्यांना कष्ट पडत नसत. स्वरांवर नाजुक कंप ठेवणें, त्यांना हेलकावे किंवा झोके देणें खाँसाहेबांना सहज साधे. वाटेल त्या स्वरांवर हक्कानें त्यांना वरील सर्व प्रकार करतां येत. यामुळें त्यांच्या आलापांत, तानेंत, हरकतींत, फिरतींत, गमकांत वैचित्र्यहि भरलेलें असे. भावनेला अनुसरून व पोषक अशा कंठाच्या सर्व क्रिया ते हुकुमी व सहजपणें करीत. तारसप्तकांतील गांधार, मध्यम, पंचम, धैवत यांवर आंदोलनें घेतांना त्यांचा आवाज इतका नाजूकपणें लवे कीं, श्रोते उल्हसित होऊन त्यांच्या अंगावर रोमांच उभे राहत. गिरीश कवींची ‘ किति करूं विनवणी तुज आतां ’ ही कविता गातांना अंतऱ्यांत तार सप्तकांतील स्वरांना असेंच हेल्कावे देऊन किंवा नाजुक कंप देऊन करुणरसाचा परिपोष ते फारच सुंदर करीत. गळ्याच्या या अशा ठेवणीमुळें व मेहनतीच्या जिल्हईमुळें ‘ कोकिळे, ऐकव तव मधु बोल ’ (माधव ज्यूलियन्) ही कविता गातांना भावनांच्या सर्व छटांचा परिपोष ते फारच सफाईनें करीत असत.

ख्याल गातांना खाँसाहेब सुंदर चिजेची निवड करून धीम्या त्रितालांत किंवा तिलवाड्यांत अस्ताई सुरू करीत. त्यांचें सुरवातीचें स्थायी गाणें निराळ्या प्रकारचें असल्यामुळें त्याला बिलंपत म्हणतां येणार नाहीं. ग्वालेर गायकीच्या बिलंपतीशीं यांच्या गायकीचें मुळींच साम्य नाहीं. ग्वालेरच्या बिलंपतीप्रमाणें तींत आपणास मींड, घसीट, स्वरभरणा किंवा स्वरांचें आकुंचन दिसत नसे. तबल्याच्या लयीच्या दुपटी-चौपटींत आलापीनें ते बढत करीत. दोन दोन, तीन तीन, चार चार स्वरांची आलापी करून चिजेचें तोंड म्हणून समेवर येत. नंतर गमकालाप सुरू करीत. गमकावर त्यांचा गळा चांगलाच झुलत असे. त्यांचीं गमकें रहिमतखाँ-साहेबांसारखीं सुरेल व भरीव असत. “ ही गमकाची गायकी मीं रहिमतखाँची ऐकून उचलली, ” असें ते स्वतः सांगत. घराण्याचा सांप्रदायिकपणा त्यांच्यांत नसल्यामुळें दुसऱ्याच्या गायकींतील चांगुलपणा उचलण्यांत त्यांना केव्हांहि कमी-पणा वाटला नाहीं. मधुर आलापीनें रागाचें छत उभारल्यावर मग त्याला तानेची झालर बांधायला ते सुरवात करीत. येथूनच त्यांच्या घराण्याचें असें खास रंगतदार गाणें सुरू होई. तान सुरेल असूनहि तींतील प्रत्येक स्वर बांधीव व दाणेदार असे. त्यांची तान म्हणजे निवडक, पाणीदार, टपोऱ्या मोत्यांचा गुंफलेला हारच ! तान

कधीं सरळ, सपाट, आरोहावरोहाची नसे; तर चार चार स्वरांचे झुबके करून मध्यें स्वर जोडून बसविलेली असे. त्यांतील स्वरांची विचित्र गुंतागुंत आरोहांत होई, तर अवरोहांत ती उलगडे. एकादे वेळीं मध्य सप्तकांत सुरू होऊन, तार सप्तकांत फिरून, मध्य सप्तकांत येऊन ती पुनः वर चढे. अशीं कितीतरी आवर्तनें होत असत. प्रत्येक आवर्तन मोजमापाचें असल्यामुळें समेवर ते इतके सहज व अचूक येत कीं, मौजेनें श्रोत्यानें समेवर ‘ हां ’ म्हटलेंच पाहिजे. त्यांतील विशेष ध्यानांत ठेवण्याजोगी गोष्ट अशी कीं, कितीहि अवघड व लांबलचक फिरत करून आल्यावर चिजेचें तोंड म्हणत असतांना सम गांठण्याकरितां तिच्यांतील शब्दांचा डौल ते कायम ठेवीत, उच्चार शुद्ध करीत, शब्दांतील अक्षरांची ओढाताण किंवा हिसकाहिसक ते कधींहि करीत नसत. मेहनत करतांनाच ही विशिष्ट दृष्टि ठेवल्याशिवाय हा गुण साधणें शक्य नसतें. कित्येक वेळां दोन दोन स्वर हलवून दुडक्या गतीनें ते तानेचा संचार करीत. तान पूर्ण लयकारी असे. अशी तान जात असतांना विष्णुपंत शिरोडकरांसारख्या कुशल तबलजीचे पर्णाचे बोल तिच्या वळणावळणाशीं समांतर जाऊन त्यांच्या लयकारीनें वाजत, तेव्हां ती साथ ऐकण्यांत मौज असे. एकेका स्वराला अनुक्रमें खोखोंतील खुंटाप्रमाणें कायम करून त्यांच्याभोंवतीं ते फिरत करीत. मधून मधून आलापांची व गमकांची पेरणी आलटून पालटून चालू असे. मधुर आलापांचें वैपुल्य व तऱ्हेवार तानांची बरसात हीं त्यांच्या गायनाचीं खास अंगें होतीं.

रहिमतखाँप्रमाणें हुंकारयुक्त गमक घेत घेत तार सप्तकांतील रिषभ किंवा गांधार ते इतका नाजूक व सुरेल लावीत कीं, तो काळजालाच हात घाली. जसजशी लय वाढत जाई, तसतसे ते तानेचे फवारे, चक्रें, घनचक्रें फेंकीत असत. कितीहि चपल फिरत असली तरी सुराचा सुरेलपणा, गोडी आणि स्वच्छपणा तंतोतंत राखला जाई. त्यामुळें गाण्यांत तानबाजीचा चमत्कार दिसला, तरी सुरेलपणानें आणि गोडव्यानें रसनिर्मिति होत असेच. त्यांच्या घराण्याच्या चिजा अर्थपूर्ण असल्यामुळें व खाँसाहेबांची वाणी स्वच्छ असल्यामुळें चिजेचा अर्थ ते गातां गातां स्पष्ट करीत. शब्दांचे उच्चार सार्थ करून, कित्येकदां त्यांना मुरड घालून खाँसाहेब विस्तार करीत असल्यामुळें निर्माण झालेल्या रसाची श्रोतेहि लूट करीत. ‘बोलमें बात पैदा होनी चाहिये’ हें गायनाचें महत्त्वाचें अंग त्यांना माहीत होतें. गायनाला शब्दांची जरूरी नाहीं, असे एककली विचार त्यांनीं गायनांत

पाळले नाहींत. सर्वसाधारण श्रोत्यांना शास्त्रीय गायनाचीं अंगें, उपांगें माहीत नसल्यामुळें, पुष्कळदां रागांचीं नांवेंसुद्धां ठाऊक नसल्यामुळें, त्यांचें लक्ष गायनांतील माधुर्य, चिजेचा अर्थ, भावना व रस यांकडेच प्रामुख्यानें असतें; आणि यांपैकीं कशांतलीहि गोडी त्यांना चाखावयाला मिळाली नाहीं, म्हणजे ते बिचारे आपल्यालाच कांहीं कळत नाहीं म्हणून ' शास्त्रीय गाणें आहे बुवा !' असे उद्गार काढीत खिन्नपणें बाहेर पडतात. परंतु मंजीखाँना अशा श्रोत्यांची कल्पना असल्यामुळें ख्याल गातांना सुरेलपणा, गोडी, सार्थ शब्दोच्चारांनीं होणारा भावाविष्कार इत्यादींकडे ते लक्ष देत. आपल्या गायनांतील तानेच्या विलासानें श्रोत्यांचें लक्ष वेधून, स्वतः तल्लीन होऊन, भावपूर्ण शब्दोच्चारांनीं व अनुकूल सुरेल स्वरालंकारांनीं रस निर्माण करून श्रोत्यांच्या अन्तःकरणावरहि ते परिणाम करीत. तेथेंच त्यांच्या व त्यांच्या गुरुभगिनींच्या (केसरबाई केरकर) गायनांत फरक असे. एक गायनांतील सर्व शास्त्रीय चमत्कार करूनहि तल्लीनतेंतून निर्माण झालेल्य रसनिर्मितीनें श्रोत्यांना आपलेसे करी, तर दुसरी या सर्व चमत्कारांतच अज्ञानामुळें समाधान मानून गात असतांना श्रोत्यांपासून अलिप्त राहते. एकाच घराण्यांतील दोन गायकांमधील हा फरक कलेच्या व माणुसकीच्या दृष्टीनें फारच महत्त्वाचा आहे.

त्यांच्या घराण्यांतील मुखबंदी तान श्रवणीय असते; मात्र जवळूनच ती जास्त चांगली ऐकावयास येते. याचें कारण उघडच आहे. तोंड बंद ठेवून नुसत्या गळ्याच्या स्नायूंच्या मदतीनें (Laryngeal muscles) ही तान काढणें मेहनतीशिवाय कठीण आहे. या तानेची बांधणी व मांडणी अत्यंत बिकट व चमत्कृतिपूर्ण असते. तींत स्वरांचा भरीवपणा, वजनदारपणा असावा लागतोच; त्याशिवाय ती ऐकूं येणेंहि शक्य नसतें. आणि त्याच्या मुळाशीं दमश्वास असावा लागतो. नाहींतर तान बाहेर पडण्याऐवजीं पंचप्राणच बाहेर पडावयाचे.

शास्त्रदृष्ट्या यांच्या गायकीचीं चार अंगें मुख्य आहेत : (१) स्वरांची उपज, (२) बोलउपज, (३) बोलतान, (४) तान. त्यांच्या सुरवातीच्या स्थायी गाण्यांत तबल्याच्या लयीच्या दुपटी चौपटींत लहान लहान मींडालाप घेऊनच अस्ताई-अंत्रा ते भरतात. घसीटीनें स्वर घेणें किंवा स्वरांची पीळदार खेंच करणें, स्वरांचा भरणा किंवा आकुंचन करणें, एकेका स्वरावर बराच वेळ मुक्काम करीत करीत गाण्याची या घराण्याची पद्धतीच नाहीं. ग्वालेर घराण्यांतील बऱ्याच चिजा या घराण्यांतील गायक गात असतात. त्यांच्या गळ्यांतून त्या ऐकतांना त्यांची बांधणी व रचना

ग्वालेरच्या बिलंपत अंगाला धरूनच आहेत असें दिसून येतें. परंतु अस्ताई-अंत्रा भरीत असतांना मात्र त्यांच्या गायकींत फरक दिसूं लागतो. विलंबित लयीच्या ठेक्याच्या दुपटी-चौपटीमध्यें अस्ताई-अंत्रा भरण्याची या घराण्याची रीत आहे. ही रीत पूर्वपरंपरागत ख्यालियाची आहे असें वाटत नाहीं; कारण हें घराणें मूळचें ख्यालियांचें नसून (हरिदासस्वामींचे वंशज म्हणून) मूळचें ध्रुपद गाणाराचें ! अल्लादियाखाँना तीच ध्रुपदाची तालीम पोहोंचलेली; आणि वर दिग्दर्शित केलेलीं चतुरंगें ध्रुपदगायकीचींच आहेत. परंतु अल्लादियाखाँसाहेबांनीं आपल्या बुद्धि-चातुर्यानें जी ख्यालगायकी निर्माण केली तिची मूस परंपरागत ध्रुपदगायकीची आहे. बडे महंमदखाँचे चिरंजीव मुबारकअलीखाँ यांना अल्लादियाखाँ फार मानीत असत व त्यांचें गायन त्यांनीं फार ऐकलें होतें. ते ख्यालिये म्हणूनच प्रसिद्ध आहेत. त्यांच्या गायकीचा अल्लादियांच्या गायनावर आवडीमुळें व सहवासामुळें परिणाम होणें अपरिहार्य आहे. बडे महंमदखाँ हे हद्दूहस्सूखाँचे गुरूच; पण असें असूनहि ग्वालेरचें बिलंपत अंग अल्लादियाखाँनीं कां घेतलें नाहीं, हा आतां एक संशोधनाचाच विषय आहे. त्यांच्या हयातींत त्यांच्याशीं विचारविनिमय करून हा प्रश्न त्यांच्या निकटवर्तीयांपैकीं किंवा चाहत्यांपैकीं कोणींहि सोडविलेला दिसत नाहीं. त्यांच्या हयातींत त्यांच्यावर झालेल्या लेखनांत त्यांच्या गायकीचा मूळ-पासूनचा इतिहास, तिचें वर्णन, तिच्या गुणावगुणांची, किंवा तिचें परिवर्तन वा वाढ याबद्दलची चर्चा फार अल्प केलेली दिसून येते. बहुतेकांनीं त्यांच्या तथा-कथित हिमालयासारख्या भासणाऱ्या उंच शरीरयष्टीचें व त्यांच्या कल्ल्यांचेंच जास्ती वर्णन केलें आहे. त्यांना न ऐकलेल्यांनीं (संधि मिळणें शक्य असूनहि) तर आतां त्यांच्या अशाच अवांतर गोष्टींवर दिवाळी अंकांत लिहून संगीतसृष्टींत ‘ मुझे भी गिन लो ’ असा आव आणला आहे. असो. ‘ बोलउपज ’ म्हणजेच चिजांचे शब्द तालाच्या संथ लयींत, बरोबरीच्या, दुप्पट किंवा चौपट लयींत, आलापांसह मांडून चिजेचें तोंड म्हणून अचूक समेवर येणें. बोलतान व तान श्रोत्यांच्या परिचयाच्या आहेतच. नथ्थनखाँ आग्रेवाल्यांच्या घराण्याप्रमाणें मंजी-खाँच्या घराण्याची बोलतान फार तयार आहे. तींत वैचित्र्य व लयीचे प्रकार पुष्कळ आहेत. एकाच तानेंत हे सर्व प्रकार ते खुबीनें ओवीत. या घराण्यांतील गायक तबल्याची संथ लय कायम ठेवून दुप्पट किंवा चौपट लयींत, कधीं आड लयींत, बोलउपज, बोलताना, व ताना घेतात; तर आग्रेवाले तबल्याची लय वाढवून, बरोबरच्या दुप्पट किंवा चौपट लयींत बोलताना व ताना घेतात, आणि चिजेचें तोंड तीन

वेळां म्हणून समेवर येतात (तिय्या). ज्यांनीं मंजीखाँ, विलायतखाँ, फैयाजखाँ यांचीं गाणीं ऐकलीं असतील, त्यांना यांतील साम्य व फरक कळले असतील. फैयाजखाँचा आवाज जास्त ढाला व रुंद आहे. मंजीखाँचा जास्त उंच व मधुर होता. दोघेहि तयार व कसबी गायक ! दोघांची तुलना करतांना श्रोत्यांना सरस-निरस ठरवणें जड जाई. फैयाजखाँ 'नोम् तोम्' करण्यांत, बिलंपत करून रागाची छाया पसरविण्यांत मंजीखाँपेक्षां आवाजाच्या ढाल्या भरदारपणामुळें व कसबामुळें जास्त प्रवीण, तर मंजीखाँची तान जास्त मधुर व तऱ्हेतऱ्हेची. बोलतानेंत दोघेहि सारखेच वाकबगार, तर मंजीखाँचे बोलतानेंतील व एकंदर शब्दोच्चार जास्त शुद्ध, डौलदार व सुसंस्कृत. फैयाज शृंगाराचा राजा, तर मंजीखाँ अनेकरसप्रवीण ! मैफल रंगांत आल्यावर चीज संपवण्याचें फैयाजखाँचें धोरण अचूक, तर मंजीखाँ श्रोत्यांना 'आणखी किती तऱ्हा ऐकवून खूप करूं' या तयारींत डोळे झांकून बसलेले ! ध्रुपद, ख्याल, दादरे, गझल, ठुमरी हे गायनांतील सर्व प्रकार गाण्यांत दोघेहि वाकबगार, तर मंजीखाँ, मराठी बोलतां येत असल्यामुळें, भावगीतासारखा नवा प्रकार गाऊनहि त्यांत उच्च आदर्श निर्माण करण्यांत चतुर ! फैयाजखाँनीं उत्तमोत्तम रागांत ढंगदार चिजा बांधल्या, तर मंजीखाँनीं स्वामिभक्तिपूर्ण व देशभक्तिपर कवनें रचलीं. ही तुलनात्मक चर्चा केल्यावर सरसनिरस ठरविण्याचें कार्य 'जिसकी उसकी पसंद' या न्यायावर सोंपवितों.

खाँसाहेबांच्या घराण्याचें गाणें ध्रुपदधमार व होरीचें आहे. त्यांची 'दागोरी बानी' आहे व 'हनुमन्त मत' आहे. त्यामुळें खाँसाहेबांचें गाणें ऐकतांना वृत्ति उल्लसित होऊन अंगांत तरतरी येई. याच्या उलट स्थिति अबदुल करीमखाँचें गाणें ऐकतांना होई. त्यांची 'गोहरण बानी' करुणरसात्मक असल्यामुळें खाँसाहेबांचें गाणें ऐकतांना मनुष्य बेचैन होई. मंजीखाँच्या घराण्यांत ठुंबरी गात नाहींत; पण ते स्वतः मात्र फार रसीली ठुंबरी गात. तींत शब्दाचा सार्थ व स्पष्ट उच्चार, मुरकी, खट्का, स्वरावरील कंप, आंदोलनें वगैरे सर्व रसपरिपोषक मालमसाला असे. फक्त इतर ठुंबरी, गायकांपेक्षां ठुंबरीचें ध्रुपद दुगणींतून गातांना तयार तानेची ते खूप तऱ्हेवार फिरत करीत. उल्लसित वृत्तीच्या ठुंबरीला ही तयार तान शोभे, परंतु करुणरसपूर्ण ठुंबरीला ती शोभत नसे. तान हा गायनांतील अलंकार उल्लसित वृत्तीचा किंवा वीर वृत्तीचा परिपोषक आहे, असें विचार केल्यास आढळून येईल. करुणरसाला मींड, हलते स्वर, नाजूक कंप, स्वरभरणा व आकुंचन

(modulation) या साधनांचा खरा उपयोग होतो. जेथें भावना गतिमान् असेल, तेथेंच तानांचा उपयोग सार्थ ठरतो. 'पियाके मिलनकी आस' गात असतांना तानेचा वर्षाव रसहानीच करील.

खाँसाहेबांच्या घराण्याची गायकी पेंचदार व अवघड आहे. मालश्री, जयतकल्याण, देसकार, हिंदोल यांसारखे ओडव राग, वक्र स्वरांनीं युक्त असलेले जयजयवंती, नायकी कानडा, शहाणा यांसारखे राग, बसंतबहार, बसंतकेदार, काफीकानडा, बागेश्रीकानडा, हेमनट, हेमकल्याण, सावनीकल्याण, नटबिहाग, खट, नंद यांसारखे मिश्र राग हे त्यांच्या घराण्यांतील खास हक्काचे राग होत. नंद, बिहागडा, खोकर, देशी, तिलककामोद, देस, गौरी, पूर्वी, पूर्वकल्याण यांसारखे गोड व रंजक रागहि त्यांच्या घराण्यांत आहेत. यांमधील तिलककामोद व खोकर रागांतील त्यांच्या घराण्यांतील चिजा चालीच्या रूपानें मराठी रंगभूमीवर आल्या आहेत. 'नाथ हा माझा', 'मम सुखाची ठेव देवा' (स्वयंवर), 'हा हिणवाल जरी फार' (द्रौपदी), हीं तीं तीन पदें होत. यांपैकीं पहिलीं दोन बालगंधर्वांनीं गाऊन अजरामर केलीं आहेत. वरील ओडव, वक्र व मिश्र राग गावयाला कुशाग्र बुद्धीची व गळ्याची जितकी तयारी पाहिजे, तितकाच त्या रागनियमांचें ज्ञान असलेला स्वरज्ञानी व ते नियम तंतोतंत पाळून त्यांचा विस्तार करून दाखविणारा विद्वान् रागी तालीम देण्यास असणें आवश्यक आहे. एरवीं गळा खूप तयार असला, पण रागनियम पायदळीं तुडविले जात असले, तर ती घराण्याची अवघड व पेंचदार गायकी नव्हे; आणि विद्वत्ता तर नव्हेच नव्हे ! स्वरज्ञानाशिवाय व त्याच्या आधारानें केलेल्या मेहनतीशिवाय हे कठिण राग आळविणें व त्यांचा अवघड पण वैचित्र्यपूर्ण विस्तार करणें कसें साधणार ? या रागांतील या घराण्याच्या चिजांचे मुखडे सुंदर व आकर्षक आहेत. त्यांची रचना प्रासादिक आहे. त्यांची स्वररचना रागवाचक असून त्यांत रचनासौंदर्य व ढंग भरपूर दिसतो. रा. टेंबे यांनीं रेकॉर्डसमध्यें वाजवून अजरामर केलेली यमनकल्याणांतील 'प्यारीऽजिनछुवा' ही चीज याच घराण्यांतील असून वर उल्लेखिलेल्या तीन चिजा यांच्या घराण्यांतील सुंदर चिजांचे नमुने म्हणून सादर केले आहेत. कांहीं चिजा यांच्याच पूर्वजांनीं रचल्या आहेत, तर कांहीं दुसरीकडून घेतल्या आहेत.

खाँसाहेबांनीं स्वतः कांहीं गीतें व गझल रचले आहेत. कोल्हापूरच्या कै. राजाराममहाराजांवर त्यांनीं मराठींत दोन कवनें केलीं आहेत. चरख्याच्या

पराक्रमावर स्वतः रचलेलें एक सुंदर गीत त्यांनीं १९३० सालीं स्वदेशीच्या चळवळींत मुंबईला ब्लॅव्हॅट्स्की लॉजमध्यें स्वतः गाऊन दाखविलें होतें. ‘ चरखेके करामतसे लेंगे स्वराज्य लेंगे ’ हे त्या हिंदी गीताचे पहिले शब्द मला आठवतात. प्रभात-फेरींतील मुलामुलींना त्यांनीं स्वतः तें पद शिकविलें होतें; आणि त्यामुळें तें फारच लोकप्रिय झालें होतें.

मंजीखाँ रसिक वृत्तीचे असल्यामुळें शास्त्रीय गायनाइतकीच ललित गायनाचीहि त्यांना आवड होती. संगीतांतील सर्व प्रकारच्या रंगांमध्यें ते स्वतः रंगून जात असल्यामुळें त्या त्या प्रकारच्या श्रोत्यांना ते रंगवून सोडीत. मराठींतील ‘ कोकिळे ऐकव तव मधु बोल ’, ‘ कन्हैया बजाव बजाव मुरली ’ यांसारख्या कांहीं नामांकित कविता ते फार रसाळ म्हणत असत. माधव ज्यूलियन्‌ची वरील पहिली कविता ‘मुंबई म्युझिक सर्कल’मध्यें १९३० सालीं एक तासभर गाऊन त्यांनीं श्रोत्यांना स्थानबद्ध करून ठेवलें होतें. भावगीतगायनाकडे तुच्छतेनें पाहणारे त्यावेळचे सर्कलचे सेक्रेटरी रा. गोविंदराव मुळे या ‘ कोकिळे ’ नें इतके मंत्रमुग्ध झाले होते कीं, स्वतःच्या घड्याळावरहि त्यांचा विश्वास बसेना. इतकें भावनापूर्ण व रसाळ काव्यगायन ऐकून, गोविंदराव जोश्यांच्या जमान्यांत स्वतः जन्माला आल्याबद्दल दैवाला दोष देणारे माझ्या माहितीचे एक कॉलेजांतील तरुण मंजीखाँवर इतके बेहद्द खूष झाले कीं, त्या उल्हासाच्या भरांत त्यांनीं आणखी एक कविता म्हणण्याची खाँसाहेबांना फर्माइश केली. तेव्हां खाँसाहेबांनीं गोविंदाग्रजांची ‘ मुरली ’ सुरू केली. आणखी एक तास ऐकतां ऐकतां कसा गेला, हेंहि श्रोत्यांस समजलें नाहीं. गवई असून ही रसीली दृष्टि व हें कसब खाँसाहेबांनीं कोठून पैदा केलें, याचा त्यावेळीं सर्वांनाच अचंबा वाटला. मुसलमान गवई आणि मराठींत काव्यगायन ! अचंबा करण्यासारखीच गोष्ट नव्हे तर काय ! पुण्यांत ‘ भारत गायन समाजा ’च्या मदतीकरितां जलसा झाला, त्यावेळीं ही ‘ मुरली ’ ऐकून श्रोत्यांच्या डोळ्यांतून अश्रु बाहेर पडले होते, असें सांगतात. खंबावतीमध्यें या कवितेला अगदीं सोपी, रसाळ चाल त्यांनीं लावली होती. एके दिवशीं आम्ही मलबार हिलवर बसलों असतांना खाँसाहेबांनीं ‘ ही कविता कोणाची ? ’ असें विचारून एक नवीनच कविता म्हणून दाखविली. चाल अगदीं अन्तःकरणाला भिडणारी होती. ती अशी : ‘ घेऊनि आपुलीं चिमणीं बाळें. ’ चाल त्यांनीं स्वतःच लाविली असल्यामुळें मला विशेष कौतुक वाटून त्या कवितेचा तलास आम्हीं

सुरू केला—आणि तो ‘ गिरीश ’ कवि सांपडलाहि. “ ‘ मासिक मनोरंजना’ च्या एक जुना अंक माझ्याजवळ पडला होता. पहिल्याच पानावर ही कविता होती. पण कवीच्या नांवाच्या जागींच कागद फाटल्यामुळें मला जिज्ञासा वाटली; कारण कविता मला फार आवडली. आणि म्हणूनच आज दोन दिवस मी ती गातों आहें, ” असें ते म्हणाले. यानंतर दोन वर्षांनीं एका मैफलींत मीं त्यांना ती कविता म्हणावयाचा आग्रह केला. डेक्कन कॉलेजचें तें शेवटचें स्नेह-संमेलन होतें. कॉलेजचीं मुलें ‘ मुरली ’ ऐकून अगोदरच खूष झालीं होतीं. तिच्यावर, हें भावगीत अत्यंत करुण वाणीनें व स्वरांनीं म्हणून खाँसाहेबांनीं कळस चढविला. अजूनहि ती रात्र आणि तीं ‘ चिमणीं बाळें ’ माझ्या अन्तःकरणांत घर करून आहेत. या कवितेच्या गायनाचा मलबारहिलवर पहिला श्रोता मी होतों याबद्दल मला अभिमान वाटतो, तो या कारणामुळेंच ! या कवितेचें पालुपद ‘ किती करूं विनवणी ’ ते इतकें आळवून आणि पिळवटून म्हणत कीं दगडाच्या अंतःकरणालाहि पाझर फुटावा ! खाँसाहेबांचे मराठी उच्चार किती शुद्ध व सार्थ असत याचा अनुभव हीं भावगीतें ऐकतांना मला नेहमीं येई. कित्येकदां आमच्याच लहानशा कंपूंत त्यांनीं ‘ मानापमानां ’तलीं ‘ चंद्रिका ही जणूं ’, ‘ भालीं चंद्र असे ’, ‘ प्रेम सेवा ’, हीं गाणीं मुद्दाम म्हणून दाखवावीं. “ मैफलींत मात्र म्हणण्याचा आग्रह करूं नका हं !” असें ते बजावीत असत.

खाँसाहेबांचे आवडते राग म्हणजे देशी, खट, नंद, नटबिहाग, छायानट, खंबावती, मियाँकी तोडी इत्यादि होते. देशींतील आवडती चीज म्हणजे ‘ बेगी घड दे ’ ही होती. एकदां अब्दुल करीमखाँ व मंजीखाँ यांचें आल्टून पाल्टून गाणें झालें. त्यावेळीं म. रहिमतखाँ हजर होते. तेव्हां ते म्हणाले, “ तुम छोटे हो, मगर बहोत बडा गाना गाते हो !”

खाँसाहेबांना ‘ तराणे ’ आवडत नसत. ते म्हणत, “ हल्लींचे हे अर्थहीन तराणे फारसींतील तराण्यांचे अपभ्रंश आहेत; ते मला आवडत नाहींत. मला नटनारायण रागांतील एकच अर्थपूर्ण तराणा येतो व तेवढाच मी गातों. ग्रामोफोनमध्यें दिलेले तराणे म्हणजे अर्थहीन बडबड आहे ” असें ते हसून म्हणत.

कै. भास्करबुवा, रहिमतखाँ, वझेबुवा इत्यादींच्या गायनाबद्दल त्यांना फार आदर असे. “ भास्करबुवा और वझेबुवा जैसे गवैय्ये बहोत कम हैं ” असें ते म्हणत. “ हमीर, बिहागांसारखे प्रचलित रागच अतिशय ढंगानें व तऱ्हेतऱ्हेनें गाणारे

भास्करबुवांसारखे गवई म्हाताऱ्या जुन्या गवयांतहि सांपडावयाचे नाहींत" असें ते फार अभिमानानें व किंचित् मिस्किलपणें म्हणत, तर "मल्हार ऐकावयाचे असतील तर वझेबुवांचेच ऐकावे," असें आदरानें म्हणत. भास्करबुवांनीं 'बडे मियाँ' ची केलेली सेवा पाहून तर खाँसाहेब आश्चर्यानें थक्कच झाले! एक नामांकित तयार हिंदु गवई आपल्या गुरूची इतकी सेवा करितो, ही आश्चर्य वाटावयाला लावणारीच गोष्ट होती त्या काळीं!

खाँसाहेबांचें काव्यगायन ऐकल्यावर काव्य व त्याचें गायन यांविरुद्ध घेतले जाणारे आक्षेप आपोआपच गळून पडत. काव्यगायनांतील वाईट नमुने वारंवार कानीं पडल्यामुळेंच हे आक्षेप निर्माण झाले होते. खऱ्या कलावंताला गायनांतील कोणतेंहि क्षेत्र अयोग्य किंवा कमीपणाचें वाटत नाहीं. त्या सर्वांत त्याची प्रतिभा मोकळेपणानें विलास करते व त्यांतहि आपला दर्जा उच्च राखते. 'ज्ञानेश्वरी'-मधील निवडक ओव्यांनाहि उत्तम चाली लावून मला त्यांनीं त्या म्हणून दाखविल्या होत्या.

गोविंदाग्रजांच्या 'मुरली'मधील 'प्रीति, भक्ति व मुक्ति' या तीन अवस्था रसिक वाचकांना परिचित आहेतच. त्यांतील पहिल्या अवस्थेमधील खाँसाहेबांचें गायन अत्यंत समजून व रसपूर्ण होई; पण पुढील दोन परिणतावस्थांचें प्रकटी-करण त्यांना यथायोग्य साधत नसे, हा माझा त्यांच्या या कवितेच्या गायनावरील आक्षेप होता. त्यांची तयार व अतिरिक्त तानबाजी भक्ति व मुक्ति या कल्पनांना विघातक ठरे. यासंबंधीं मीं त्यांच्याशीं पुष्कळ चर्चा केली होती. माझें म्हणणेंहि त्यांना पूर्णपणें पटलें होतें, व तदनुसार ते आपल्या गायनांत फरकहि करणार होते. परंतु तें ऐकण्यापूर्वीच मला अन्य ठिकाणीं व्यवसायाकरितां जावें लागल्या-मुळें तो लाभ झाला नाहीं.

खाँसाहेबांवरील माझा एक लेख १९३१ सालीं प्रसिद्ध झाला. त्यावेळीं त्यांच्या विरोधकांमध्यें फारच खळबळ उडाली होती. त्यांतील एकानें अभावितपणें "खाँसाहेब घराण्याचें गाणें गात नाहींत. हें सर्व खोटें लिहिलें आहे" असें मला पटविण्याचा खूप प्रयत्न केला. त्याचें म्हणणें मीं निमूटपणें सर्व ऐकून घेतलें; परंतु हा प्रवाद खराखोटा ठरविण्याचा प्रसंग १९३५ सालीं एका सुप्रभातीं दैवानेंच आणून दिला. माझ्या एका स्नेह्यानें त्या दिवशीं खाँसाहेब अल्लादियाखाँचें गाणें 'लक्ष्मीबाग' हॉलमध्यें केलें होतें. त्यांच्यामागें मंजीखाँ व खाँसाहेबांचे बंधु हैदरखाँ

साथीला बसले होते. म्हातारपणामुळें बारा वाजेपर्यंत बड्या खाँसाहेबांचा आवाज लागेना; पण मंजीखाँ व हैदरखाँ फारच सुरेल गाऊन साथ देत होते. खाँसाहेबांनीं आपल्या गायनांत टाकलेल्या सवालांचे जबाब मंजीखाँ देत होतेच; पण स्वतःहि घराण्यांतील अस्सल पेंचदार फिरती आणि बोलताना सफाईनें घेऊन, 'आपण याच घराण्यांतील अस्सल गायक आहों' हें वेळोवेळीं सिद्ध करीत होते. या मैफलींत वरील आक्षेप घेणारे गृहस्थ हजर असून शिरस्त्याप्रमाणें बडे मियाँसमोरच बसले होते. कॉफीपानाच्या वेळीं मीं मुद्दाम त्यांना हटकलें, "मंजीखाँ वडिलांचीच गायकी गात आहेत, कीं दुसऱ्या कोणाची तें आज तपासून घ्या!" स्वारी थोबाडींत मारल्यासारखी चूप निघून गेली. अशीच समजूत मुंबईतील अल्लादियाखाँसाहेबांच्या एका शिष्यिणीची या लोकांनीं करून दिली होती. परंतु एका रात्रीं 'ब्लॅव्हट्स्की लॉज'मध्यें मंजीखाँचा जलसा होता. तेथें ही गायिका कुतूहलानें मुद्दाम त्यांचें गाणें ऐकावयास आली होती. त्या रात्रीं खाँसाहेबांचा बसन्त केदार ('अत्तर-सुगंध') इतका सुंदर रंगला कीं, ती हें गाणें ऐकून चकितच झाली. नंतर दुसऱ्या दिवसापासून तिचें 'घरीं येऊन जाण्या'चें निमंत्रण मंजीखाँना येऊं लागलें. मंजीखाँ जाईनात. शेवटीं एके दिवशीं त्या गायिकेनें आपली गाडी पाठविली, तेव्हां खाँसाहेबांना शिष्टाचाराकरितां जाणें भाग पडलें. गायिकेनें पुढें होऊन त्यांचें स्वागत केलें व तंबोरा त्यांच्या पायापाशीं ठेऊन "आपल्यापाशीं मला शिकावयाचें आहे" अशी विनंती केली. "मी तुमच्यासारख्या लोकांना शिकवीत नसतों. त्याशिवाय ज्या समुद्रांतून तुम्हाला आकंठ विद्या मिळाली आहे, त्यांतून आम्हाला फक्त चार थेंब मिळाले आहेत. तो समुद्र तुमच्याजवळच आहे. आम्ही त्यांच्यापेक्षां जास्त काय शिकविणार?" असें स्पष्टपणें खरें उत्तर देऊन खाँसाहेब निघून आले. ही हकीकत त्यांनीं स्वतः मला सांगितली. वडिलांबद्दलचा राग या उद्गारांत ठासून भरला होता.

१९३० ते १९३५ पर्यंत खाँसाहेबांनीं आपल्या गाण्यानें मुंबई गाजविली. विठ्ठलदास शेट यांनीं नाना शंकरशेट हॉलमध्यें त्यांचे ओळीनें सोळा जलसे केले. निरनिराळ्या वेळचे राग श्रोत्यांना ऐकावयास मिळावेत म्हणून त्याप्रमाणें मैफलीच्या वेळा ठेवल्या होत्या. अपेक्षेच्या मानानें त्यांतील फारच थोड्या रंगल्या. याचें कारण एवढेंच कीं, यावेळीं ज्या जबाबदारीची जाणीव खाँसाहेबांना कटाक्षानें असावयास पाहिजे होती, ती नव्हती. त्याशिवाय कलावंताला कीर्तीचा मद

पचविणें कठीण पडतें असें म्हणतात तेंहि खरें असल्याचा अनुभव आला. याबद्दल खासगी संभाषणांत चर्चा चालू असतांना स्नेही या नात्यानें आम्हीं सर्वांनीं ग्वाँसाहेबांची भीड न धरतां खूपच हजेरी घेतली. पहिल्यानें ते ताठरच होते; पण आम्हीं सर्वच एकमतानें त्यांना पुराव्यासकट पटविलें, तेव्हां त्यांना कबूल करणें भागच पडलें. या जलशापूर्वी पुष्कळशा रागांची मेहनतपूर्वक उजळणी करावयास पाहिजे होती, ती त्यांनीं केली नव्हती. जे राग सरावांत होते तेवढेच चांगले रंगत; परंतु जे सरावांत नव्हते, त्या रागांच्या गायनांत दडपादडपी, हुकमीपणाचा अभाव, रागाचें अशुद्ध स्वरूप, इत्यादि त्यांच्या गायनांत सहसा दिसून न येणाऱ्या गोष्टी दिसूं लागल्या. जलशाआधीं अवश्य असणारी विश्रांति ते घेत नसत, मग अभ्यास कोठला ? आमच्या वरील टीकेचा परिणाम चांगलाच झाला; कारण पुढें मद्रासच्या सफरींत व कोल्हापूरच्या सहा जलशांत ते फार चांगले गायले, असें मला स्वतंत्रपणें तिऱ्हाइतानें सांगितलें होतें.

याच प्रसंगीं त्यांनीं गायिलेल्या एक दोन रागांचीं उदाहरणें देऊन 'तुम्हीं चिजांत व्यक्त होणारें रागाचें स्वरूप सोडून विस्तार करते वेळीं तें कसें चुकीनें गायिलें' याची चर्चा आम्ही सुरू केली. पहिल्या प्रथम ते फारच गरम झाले; कारण, मला वाटतें, अशा तऱ्हेनें त्यांच्या विरुद्ध या वेळपर्यंत असा आक्षेप कोणी घेतला नसावा, किंवा चर्चेची त्यांना संवय नसावी. आम्ही त्याच चिजांचे अस्ताई-अंत्रे म्हणून या गोष्टी अत्यंत शांतपणें पुराव्यासकट सिद्ध केल्यावर ते बरेच नरम आले; व मग सरळ मनानें त्यांनीं आपल्या चुका कबूल करून त्या सुधारण्याचें वचनहि आम्हाला दिलें. "रागरागिणींचे नियम तुमच्या पूर्वजांनीं ठरविले आहेत; आणि महत्त्वाची गोष्ट अशी कीं, त्या चिजा रचतांना रागाचा आरोहावरोह, त्याचे वादीसंवादी, त्याचें एकंदर स्वरूप ज्यांत स्पष्ट होतील अशा ठेवणीनेंच त्यांनीं अस्ताई-अंत्रे रचलेले असतांना, तुम्हीं त्यांच्या वंशजांनींच ते अस्ताई-अंत्रे गातांना तिकडे साफ डोळेझांक करावी, व त्या नियमांचें स्वतः उल्लंघन करून रागस्वरूपें बिघडवून आपलीच परंपरा मोडावी, हें जबाबदारीचें, विद्वत्तेचें वा गवईपणाचें लक्षण आम्ही समजत नाहीं. सरळ 'जीवनपुरी' गाऊन 'गांधारी' म्हणून नांव सांगावयाचें, 'नायकी कानड्या'मध्यें 'शुद्ध धैवता'चा प्रयोग मनाला येईल तसा करावयाचा, 'काफी कानड्या'मध्यें 'कानडा'च नसावयाचा, 'बिभासा'मध्यें मध्य सप्तकांत कोमल रिषभ घ्यावयाचा, आणि

तारसप्तकांत आरोहावरोहांत रिषभ लावावयाचा, हे सर्व प्रकार आम्ही विद्वत्तापूर्ण शुद्ध गायकीचें ल ण समजावयाचें कीं काय ? " अशा आशयाचें आमचें म्हणणें ऐकल्यावर त्यांन तें पूर्णपणें पटलें. मनानें निष्कपटी व सरळ असल्यामुळें स्नेह्याच्या हक्काच्य जोरावर आम्हीं हा वाद त्यांच्याशीं केला. पुढें व्यवसाय वेगळ्या ठिकाणीं पडल्यामुळें त्यांनीं आपल्या गायनांत काय सुधारणा केल्या हें ऐकावयास पहिल्यासारख्या त्यांच्या आमच्या गांठीभेटी होत नसत; आणि—

एके दिवशीं अकस्मात् कळलें कीं, खाँसाहेब मेंदूत रक्तस्राव होऊन वारले. एक चांगला कलावंत व स्नेही अंतरल्याचें आम्हाला भयंकर दुःख झालें. मरहूम अल्लादियाखाँनंतर या घराण्यांतील औरस संततींतील प्रथम श्रेणींतले रसीले गायक मंजीखाँ हे शेवटचेच म्हणावयाचे !

शेंकडों वर्षांची अखंड परंपरा खंडित झाली !!